

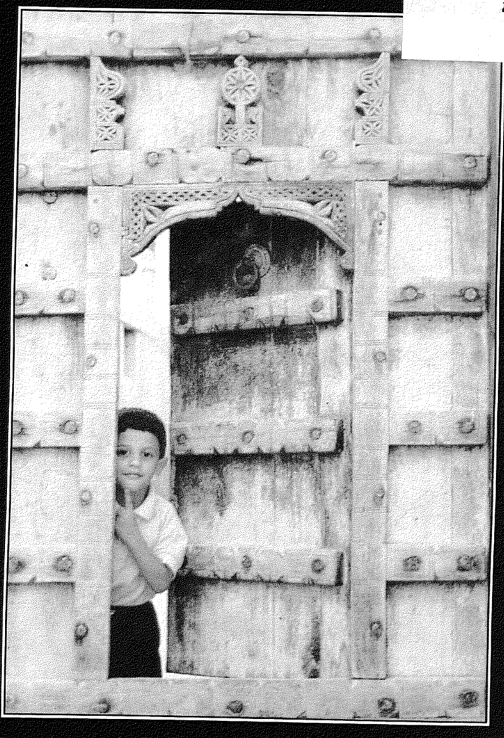
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



سوق الظلام في مطرح ■ الفنان التشكيلي في عُمان ■
الرزحة والرواح في عُمان ■ الأدب والرواية لدى رولان بارط ■
السيرة الذاتية النسوية ■ القصيدة الجديدة في سورية ■
مسرح تادووش كانتور ■ التقنية والحداثة... واقرأ : ريلكه
- أوكتافيوباث - ميلان كونديرا - الفارابي - سليم بركات -
فرانسيس بيكون - أنسي الحاج جودت فخر الدين شوقي
عبدالأمير - صباح زوين - والت ويتمان - جليل حيدر - خليل
النعيمي - شاكر الأنباري - جورج حنين - هدى حسين - حبيب
الصايغ - أمين الريحاني - المنسي قنديل - رسمي أبوعلي -
وجدي الأهدل - عبيد الشقصي ... وأسماء وموضوعات أخرى..

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧ م - جمادى الآخرة ١٤١٨هـ



▲ عدسة : شعبان بن أحمد العجيلي ـ سلطنة عمان

◀ لوحة الغلاف الأول: الفنانة نادرة محمود ـ سلطنة عمان



تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧م
الموافق جمادى الآخرة ١٤١٨هـ

الأسعار : في عُمان ريال واحد.
في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :
- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٢٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣

١٨ نوفمبر
عطاء متجدد

١٨ نوفمبر من كل عام، يوم خاص في ذاكرة الوطن والانسان العماني.
يوم استثنائي، يستحضر تجديده وعطاءه بتجدد الحياة عبر مسارات الأيام التي يسبقها متمثلا بالعطاء الزاخر الوفير بما تحقق ويتحقق على أرض سلطنة عمان من انجازات تجسد مسيرة الخير التي يرعاها ويقود مسيرتها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم.

١٨ نوفمبر القادم، يوم من أيام عُمان، تلبس فيه السلطنة أثواب التعمير والتغيير المتجدد نحو آفاق أفضل بما أنجز وينجز عبر ملحمة البناء والتنمية التي قادها ويقودها قابوس الهمام بهمة وعزيمة لا تلين.

٢٧ عاما مضت.. كان لسلطنة عمان حضورها الاقليمي والعربي والدولي. حضور لا مثيل له حينما نستعرض النقلات النوعية التي تجسدت على أرض الواقع العماني من تغيير حقيقي وفاعل ومؤثر شمل الانسان أولا والأرض العمانية ثانيا. فقبل هذا التاريخ أي قبل ٢٧ عاما كانت عُمان تعيش أجواء القرون الوسطى. لا مدارس (عدا مدرستين ابتدائيتين في مسقط وصلالة) ، لا طرق، لا مستشفيات، لا خدمات بكل أشكالها .

فمنذ ٢٧ عاما أفاقت عُمان من غفوتها التي استمرت قرونا عديدة. ورغم

إمكانياتها المتواضعة إلا إنها استطاعت وبكفاءة مدهشة، ليس فقط تجاوز البقاء خارج مدار التاريخ حتى عام ١٩٧٠، ولكنها تمكنت من بلورة نماذج وصيغ للتنمية الوطنية مثلت رافدا لرصيد القوة العربية يتسم بالحيوية والتجديد.

فالتجربة التنموية العمانية الشاملة لم تكن أحادية الجانب، فهي لم تتعامل مع البعد الاقتصادي والمظهري للتنمية فقط.. ولكن هذه التجربة تعددت في اتجاهاتها ومساراتها، فأول ما شملته هو بناء الانسان العماني وتكوين شخصيته المتكاملة وتثقيفه وصقله وتدريبه، حيث كان دوما في مقدمة الأهداف النبيلة والغايات الجليلة لمسيرة النهضة الزاهرة.

كما أن التميز والخصوصية في تجربة التنمية في سلطنة عمان يتمثلان في البعد المحوري أو الركيزة الأساسية التي انطلقت منها واستندت إليها عمليات التنمية الدائمة والمستمرة منذ عام ١٩٧٠، وهو ما يمكن تسميته بالمهمة التاريخية في بناء عمان الحديثة.

في هذا الاطار حدد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم، قبل نحو سبعة وعشرين عاما، ملامح الطريق بقوله «خطتنا في الداخل أن نبني بلدنا ونوفر لجميع أهله الحياة المرفهة والعيش الكريم، وهذه غاية لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق مشاركة أبناء الشعب في تحمل أعباء المسؤولية ومهمة البناء ولقد فتحنا أبوابنا لمواطنينا في سبيل الوصول الى هذه الغاية وسوف نعمل جادين على تثبيت حكم ديموقراطي عادل في بلادنا في إطار واقعنا العُماني العربي وحسب تقاليد وعادات مجتمعنا جاعلين نصب أعيننا تعاليم الاسلام الذي ينير لنا السبيل دائما».

إذن ما تحقق خلال السبعة والعشرين عاما من انجازات، يتحدث عن نفسه كمعالم عن النهضة الشاملة التي لا مست أرجاء الوطن من أقصاه الى أقصاه وتركت بصمات شاهدة على تجربة حية متجددة تستمد واقعها وآفاقها من روح المكان العماني وعبر وثبات لا تقف عند حدود معينة.

لهذا فرصد ما أنجز كثير بكل المقاييس. وها هي سلطنة عمان تدخل مرحلة أخرى من مراحل البناء والعطاء المتجدد نحو آفاق المشاركة الشعبية بتحمل أعباء المسؤولية وتنظيم الدولة على أسس عصرية ثابتة وذلك بصدور «النظام الأساسي للدولة» الذي أتى بعد مراحل البناء والتنمية والإعمار، ليمثل نقلة كبيرة ونوعية بالنهوض بالوطن العماني واستقراره وتثبيت أركان الدولة المؤسساتية . انعكاسا لما تحقق وانجز في صيرورة مسيرة التنمية الشاملة التي يقود خطاها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم - حفظه الله -

وها نحن بتجدد يوم ١٨ نوفمبر ندخل مرحلة جديدة بإضافات جديدة في عقد تلك المسيرة التي انطلقت قبل ٢٧ عاما، استنارة بنور الاشراقة والشعلة التي مازالت تنير دروب الانسان والوطن العماني.

- نزوى -

رسالة إلى امرأة مجهولة

عن الصحراء والرحيل ولعبة الغميضة

عزيزتي: صباح الخير

رغم أن الوقت قبل بزوغه، ولا شيء يشير حتى إلى ملامح فجر كاذب. لا ذئب يعـوي. ولا خفقـة جنـاح في الأفـق. كل شيء منصهـر في جسـد الظلمـة الباذخ. الظلمـة التي كـأنما هـي تجمع أجيـال مـن الظلمات في عيد ميلاد محتشد على الأرض.

أكتب إليك وأنا مستلق على السرير. البـارحة سهـرت في الصحراء. كـان القمـر مكتمـلا ونـاقصـا مـن فـرط اكتمالـه في تلـك الأمـداء المترامية في محيط السراب، حيث يتدفـق الزمـن والفراغ. ويقف الكائن عـاريا وهشّـا مثل وقفتـه تماما، أمام مـرآة الجبال الضخمة.

الصحراء التي تناسل فيها الأسلاف، جدا بعد جد، وكـانت مصدر الأديان والقيم الخالدة للبشرية، لم تعد كذلك بالتأكيد. لكن ظـل غموضها وعمقها بنسجها رغبة الهرب من زيف المدينة وقرفها. هل قلت «غموضها» الكلمة هنا غير دقيقـة، إلا إذا كان الغمـوض فيض وضـوح مكتمل وكـاسر من غير نظـرة مانويّـه، مثل رؤية المتصوف أوالشاعـر حيث يجسّـد الوصول الى الوضوح أقصى درجات العمق بعد الرحلة الشاقة. وضوح مدوّخ، سرابي ومدهش.

لو تنظرين إلى ذلـك السراب الذي يتلألأ تحت سماء خفيضة نكاد نقطفها باليد، ويذكرنا بعبور الكائن، ومكر وجوده وسط طيش هذه الأجرام والمصائر والحيوات.

المهم يـا عزيـزتي كيلا أستطـرد في هذه الطبيعـة الفظة والرائعة، رغم نـزوعي المتجذر الى ذلك، أحب أن أقول بأني رغم هذا السحر للصحراء والجبال والبحر، لم أعد أستطيع العيش طويلا، بعيـدا عن المدينة بكل ما فيهـا مـن اتضـاع ومصـائب وإشـاعـات كما كنـت تصفينهـا،، إنني كـائن مـدينـة. هكذا نشـأت وكبرت. الانسان مقذوف بقدره أمام حيـاة لم يكن له من خيار في المجيء إليهـا، لكنه مطـالب بتعميـق شروط وجوده وكذلك موته، ولن يبقى من تلك العناصر الأولى لأحلام الحياة البرية إلا ذاكرتها وشعريّـتها في المخيلة.

كنـت بالفعـل واقعا بشكـل لا فكاك منـه تحت سطوة المكـان والقمر الذي تزيّـنه هالة مضطـربة وأخـاذة وعلى مسافـة منـه الثـريا، وبنـات نعـش، ونجوم أخرى لم أعد أتذكـر أسماءها.. وكنت واقعا تحت سطوتـك طوال السهرة، كجـزء من هذا الكون السديمي الذي تزنره الأبدية من كل الجهات

أتذكرك كآخر تميمة ألوذ بها من الاضمحلال والتلاشي، أمام زحف الرمال المخيف، والذي سيكون مقدمة قيامة محتملة.

لماذا أتذكرك أنت بالذات؟ ثمة علاقات أخرى لها سحرها، لكنها لم تغز هواجسي في تلك الليلة ولم تفترسها كما فعلت عيونك المتسللة غزلانها من بين الكثبان وأشجار السدر وحيوانات الصحراء النائحة طوال ذلك الليل الكثيف.

إن ذلك يظل مُبهما بالنسبة لمشاعري اللامستقرة دوما مثل ترحلي وحياتي التي عشتها بكثافة سادي ـ مازوشيّة.

نحن – البداة الغامضين – لهذا العصر الموغل في تنظيمه وعقلانيته. نغير المدن والأفكار كما نغير أحذيتنا. بل بالعكس، تظل الأحذية أطول عمرا وأرأفه.

الأحذية التي كنا نشتريها من «البالة» ويتحدث عنها شموئيل شمعون كما يتحدث عن أسلافه الآشوريِين ونضالاته العربية. وقد سبقه الى ذلك «هايدجر» بقوله (ليس سهلا الحذاء) أتذكر قصة الحذاء الذي فقدناه ـ غالبا مع شموئيل ـ في باريس وظهر في ألمانيا نظيفا معافى كأنه في رحلة نقاهة واستجمام. يبدو أن الأحذية أيضا لها أسفارها الحرة المستقلة عن حاملها، وربما من فرط ضجرها بالحامل وتقلباته تجترح المعجزات.

وهناك «والت ويتمان» إذ يقول (إذا بحثت عني فستجدني أسفل حذائك).

ربما كان يهدف الى تواضعه بين الأقوام والطبقات، لكن مع ذلك يظل للحذاء حضوره البهيج في هذه الجملة الويتمانية.

ذاكرة الحذاء هي ذاكرة الشاعر والمدينة وذاكرة الذات المشطورة بين جهات التمزيق.

●●●

عزيزتي : أفكر أحيانا في شأن الرحيل واحتدام نوازعه، كما فكر الأسلاف في «ظعنهم»، لكن بصورة مختلفة، طبعا، في الزمان والمكان. وأفكر أن أولئك الأسلاف الهادئين في موتهم وأمجادهم الغابرة خلعوا علينا عبر القرون، لاشعورهم الجمعي، الذي ظل تميمة الجاذبية لهذا الترحال الغامض ... هذا النوع من الكلام لم يعجب صديقا يريد أن يعطيه أبعادا أيديولوجية وفكرية. ولم أكن ضد ذلك بالطبع بقدر ما كنت مع محاولة الاستقصاء لمتاه الكائن عبر طرق شتى مختلفة.

بالأمس تلقيتُ بطاقة من الكاتبة غادة السمان التي أحببتها منذ عمر مبكر، تقول في عبارة منها (حين أرحل أندم وحين لا أرحل أندم أيضا) الحيرة وارتطام النقائض، الرغبات المطمورة والمفصَح عنها تجاه الترحال ونوازعه العجيبة.

في هذا السياق يبدو من السذاجة بالنسبة للشاعر والفنان طرح أسئلة من نوع الاستقرار النهائي أو التكيف.. الخ، لأنه، أي الشاعر في ترّحل مستمر في اللغات والمخيِّلات والأمكنة . وهو أحيانا في ترحل دائم حتى وهو لم يبرح مكانه. يجوس الأزمنة والأجيال والقارات. وهو في ترحاله هذا، الرمزي والمعيش يختزل رحلة حياته ويوازيها منذ الطفولة حتى الشيخوخة، إن أدركها ، والموت، وهو في كل ذلك مخترق بالحنين الى الأشياء ونقيضها، الى المدن والوجوه والى محوها، الى السكنى في قلب الحضور والغياب معا: الى أي مدى عمق هذه المكابدة العذبة التي لا يستقيم أودُ أي ابداع حقيقي إلا عبر صراطها الفاصل بين الجنة والجحيم؟

●●●

عزيزتي : منذ الطفولة يلعب الانسان لعبة «الغميّضة» وهي ربما تمرين لا واع ومبكر على رغبة الاختفاء والغياب والفراق. نكبر وتكبر معنا هذه «اللعبة» لتغمر حياتنا وتحتلها كاملة. وما من شفيع يمكنه أن يحرف أو يخفف الوقع المأساوي لهذه اللعبة.. التي انسلخت من براءتها الأولى وأصبحت لعبة جدية. فاللاعب المختفي في هذه الحالة لن يعود، وإذا عاد فلن يكون هو. لقد تصدعت الأرض التي يقف عليها، وتصدعت أعضاؤه وأصبح لاعبا آخر، لاعب قسوة، وعذاب، وليس عذوبة.

شروط الوجود القامعة في الكون المعاصر لا تسمح

بالكائن اللاعب بالمعنى الجمالي. وما نحاوله في هذا الاتجاه ليس إلا فتح نوافذ صغيرة لفك الحصار.

●●●

حين عدنا ، يا عزيزتي ، من لعبة «الغميضة» بما أن العالم لاعب وملعوب حسب «أكسيلوس» التي استمرت دهورا طويلة، لم نكن نحن .

هل تغيرنا أم عادت أشباحنا تجوس أماكن الطفولة ومستنقعاتها الزرقاء؟ لقد تغيرت اللهجات والسحنات وتغير الخطاب، وتغيرت أشياء كثيرة جوهرية، على طريقة الشاعر القديم (عرفت شيئا وغابت عنك أشياءُ) وأصبحت المسافة بيننا وبين من نحب ، تقاس ببرازخ الصمت والذهول والغياب المضمر، دائما أثناء الجلسات الخاطفة الحزينة.

لا شك أننا نحبهم ونحبهم كثيرا، لكنه حب مجهَض داست عليه قطارات كثيرة في ليل دامس. وداس عليه جلادون وقتلة، وفتك به الزمن والمسافة.

يتصور المهاجر أنه حين يعود الى صحرائه الأولى، يهدأ نحيب روحه وقلقه، أو كما عبر أحد الأصدقاء : حين تعود الى البيت ويفتح لك أخوك أو أختك أو ... الخ ذلك حلم لا يعوضه شيء آخر. وهو كذلك فعلا حين يظل في عرين الأحلام والأوهام السعيدة للحالمين ، لكنه يكف على صعيد الواقع.فالصديق نسي الزمن والمسافة ونسي صدوع الغياب.

يلملم اللاعب أشلاءه كي يخلق نوعا من تماسك يمكنه على الأقل من سلام نسبي مع نفسه ومحيطه ، اذا صح التعبير، لأن عزلته في هذه الحال ليست عزلة المبدع فحسب، وإنما ستتخذ طابعا قسريا وانطوائيا ذا وجوه منشطرة في مرآة تعددها.

هو الغريب العابر.، لم يعد جزءا من اللعبة، لقد تغيرت طبيعة اللعب حيث لم يستطع بحكم طبيعة خياره، أن يبني ويؤثث ، عدا الغياب والمحو والإختلاف.

تغيرت طبيعة اللعب... لقد بنى الآخرون مدنهم وأحلامهم وحساباتهم المختلفة، وهو موغل في نأيه وترحاله.. صار غريبا حقا.

ماذا يعني هذا الصمت الذي ران بيننا؟
ثمة رغبة سحيقة في الكلام
رغبة في القُبلة
هذا الصراط الذي يفصلنا
هذه الهياكل المحطّمة
هذه السفن التي تُبحر بقراصنتها بيننا
ثمة رغبة سحيقة في الكلام
رغبة في القبلة

●●●

عزيزتي : لقد ذهبتُ بعيدا وإن مازلت في منطقة همومنا وهواجسنا المشتركة. هذه النقطة الملتهبة التي أدت الى اللقاء والحوار ونحن في قلب المضيق نكاد نختنق من عفن الأجساد المنفسِخة.

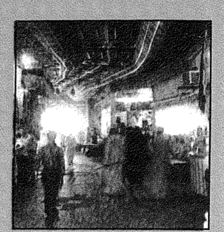
كنت أريد أن أكتب لك رسالة خاصة، أصفك فيها، أتغزل بجسدك ذي الخصر المائل نحو الغابة، كأن أقول مثلا:

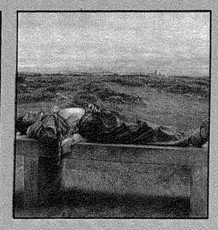
صوتك جدول جريح
هديل حَمام بري في الظهيرة
شعرك ينابيع جبلية في عيني مسافر
رضابك عسل الجنة
خطواتك رشيقة وأنت تدوسين على قلبي.
أيامك بيضاء من فرط ما اغتسلت بدموعك.
حدائق غناء في حوضك الولود من غير ولادة.
ينبت العشب من إشراق لمستك الصاعقة.

صباح الخير ...

لقد أطل الفجر أخيرا كأنما هو أول فجر يطل على البشرية. ربما لأني كتبت بعضا مما يؤرقني . وما يؤرقني كون بكامل ضحاياه، كنت أريد أن أحدثك عن رحلتي الصيفية الأخيرة بين الشام وبيروت والقاهرة، مرحلة الطفولة الثانية، لكن الوقت قد تأخر.. تأخر الوقت كثيرا وأنا أغالب النعاس والضجر وفيالق الصباح.

سيف الرحبي







المحتويات

سوق الظلام

مسافة ... المسافة بين الضوء والظلمة

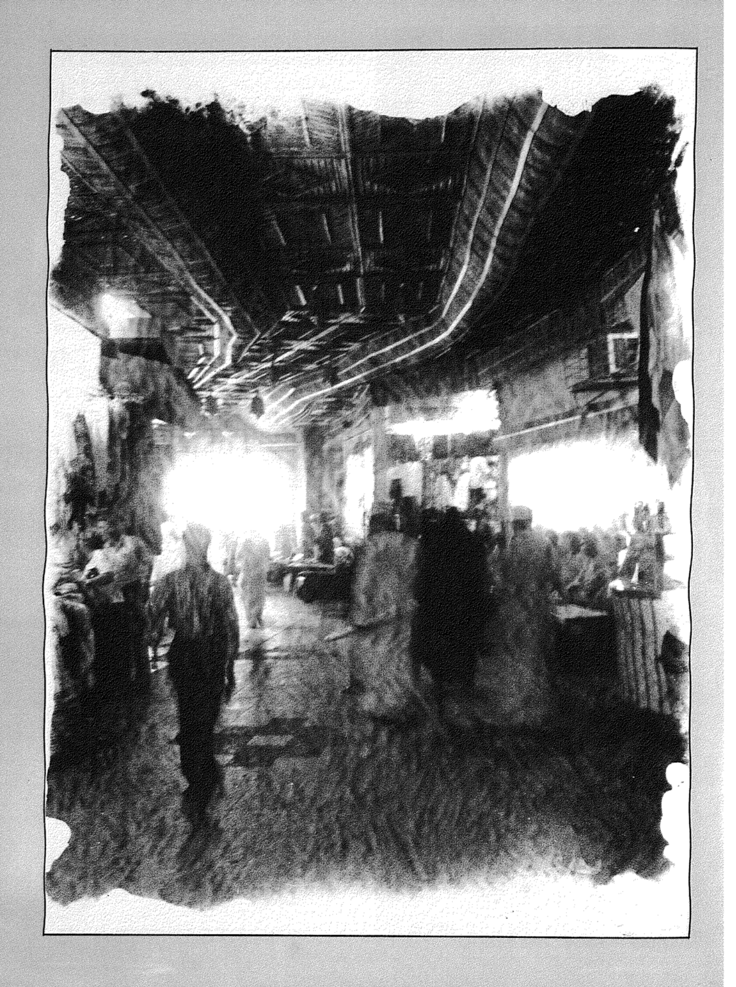
طالب المعمري .. أشرف أبواليزيد

تصوير : ابراهيم القاسمي

سوق للبضائع .. وطريق منذور لدخان الحياة

يشكل السوق عالمه.. كما تشكل الألوان قلوب الباعة.

● سوق الظلام : ممر [illegible] وحجارة. سماء مسقوفة بماء الحكاية والتاريخ ومرصوفة بالجغرافيا، خصوصية عمانية [illegible] منه حالة متفردة بين أسواق الجزيرة العربية [illegible] من أقدمها وأكثرها احتفاظا بشكله الأول، رغم ما ناله من أيدي التجديد والتغيير، يحتفظ ببوابات خشبية عتيقة تحكي هذا الزمن بين شقوق الخشب التي ندر أن تتسلل إليها الشمس، كنا نحن نطرق تلك [illegible]





يبدو أن الأبواب هي الأبواب. ماذا لها غير أن تفتح أو تغلق. مهمة غير عسيرة، ولكنها أيضا مهمة لهذه الروح أن تفتح على أريحية المكان، أو تغلق على ضيقه.

لم نكن بعيدين عن المشهد.. فالطفولة مخزون الذكريات. البداية كانت الفاتحة لقراءة المكان بامتداده وضيقه، كنا صغارا وكان البحر في كفوفنا أسماكا وطحالب. سفننا نقرأ أيدينا كمفاتيح لدروب الغواية واللغة الملتبسة بقدمين نحيلتين كان الجسد ورقة للهواء والأهواء لم نكن صغارا فقط كان كل شيء صغيرا، بقدر ضخامتنا واتساع المكان وأفقه اللامتناهي.. البحر يمتد والسوق يمتد بنا.سفينة هذا السوق لا بل جزيرة هذا السوق. يمتد السوق فيخرج البحر لسانه وتمتد، أصابع السوق ألوانا على أجسامنا وأجساد العابرين والذين تركوا وحشتهم على بابه.

أيها الصابغ بلون الأرض.. أنت رملي أم رمادي أم من نحت ذلك البازلت المطبق على عنق الفضاء كان عليه أن يستنشق هواء الجبال المحيطة ليدفن الصوت القادم بالصوت الساكن.

صوتك ساكن ومجروح في هدوء المكان، لا بل في ضجيجه والغرباء.

أنت أيضا غريب مثلي.. لماذا هذه القدسية هل لفحتك شمس القيظ. أم تركت دبس الفضيلة في قاع «الخن».

حتى راحلتك أناختك بعيدا أو قذفت بتمر الصيف على أرصفة الميناء والسوق.. نحن وأنت ألوان في ظلمة هذا السوق.

كان سوق الظلام المبهر بنور شمس الشرق دوما تجعل منه أكثر بياضا من لب الشمس.

كنا صغارا وكان البحر يخطف أقدامنا بفرشاته السمكية وأظلاف محاراته الشوكية التي تلون المكان بصبغة الدم. نعبر الهواء كما نعبر المكان أونعبرهما على هودج الطفولة البريئة، الشقية . كان البحر أو كانت الجبال فاصل لقائنا وافتراقنا حيرة في المكان، كما اللغة.. اللغات الساقطة من الألسن وهي تدب في أزقته، كل زاوية بلغة وكل لغة مطوية بموجة سحبتها أسنان الوحشة وقلة الحيلة.

اللغة: شممتها بأنفي، الصدمة الأولى لحضور المكان بطقوسه وحكاويه. كنت أعتقد أن صوتي يصل بي نهاية الجبل حين تتخطفه لغة مغايرة. لا بل سحنات مغايرة. بدأ المكان يكشف ذاته كبضائعه المعلقة بين الخطوة والخطوة .

مندهشا كنت أول الأمر. قريتي النائية تسكنها الضاد، وقليل من البشر. يبدو أن بحرنا القروي طري وطازج بملحه وأسماكه. بحر مطرح لا يشبه الا بلون السماء ومن وصلوا

تنكشف الطفولة بالقرب من سوق الظلام على طفولات متعددة، كانكشاف المكان في صيرورته الأبدية.

نركض تركض الطفولة خلفنا. مشهد واحد في السوق يغنيك عن سفرة بعيدة أهوالها لا تعد ولا تحصى. كان البحر يأتي لكي ينظف ما تركه جدال البايعة وجمهرة الفضوليين وفاعلو الخير. وللشتاء موكبه الخاص فالوادي المنجرف من أعلى جبال مطرح يجري كالمنقاد بحد السيف الى نهايته في كنف البحر.

ضاقت بسوق الظلام ظلمته المنيرة. كيف لنا أن نسمي سوقا مشحونا بكل هذه الشمس التي تعمي البصر، بأنه مظلم، بانوراما الضوء والظل لوحة تخترق سعفات النخل لتخلق في ممرات السوق خطوطا فسيفسائية موهمة العابر بالحذر والخديعة من الوقوع بين الظل والظل.

يأتي البحر الى عنق آخر دكان في السوق بملوحته ورطوبته اللزجة وكما نأتي نحن من جبل ناء أو أرض باعدها الفراغ بين عنق الزجاجة وقعرها المسكون بنخيل وأشجار ليمون لنطعم بها هذا السوق وذاك البحر الذي يسقط أمامنا بسفنه ومخلوقاته التي لم نعهدها من قبل.

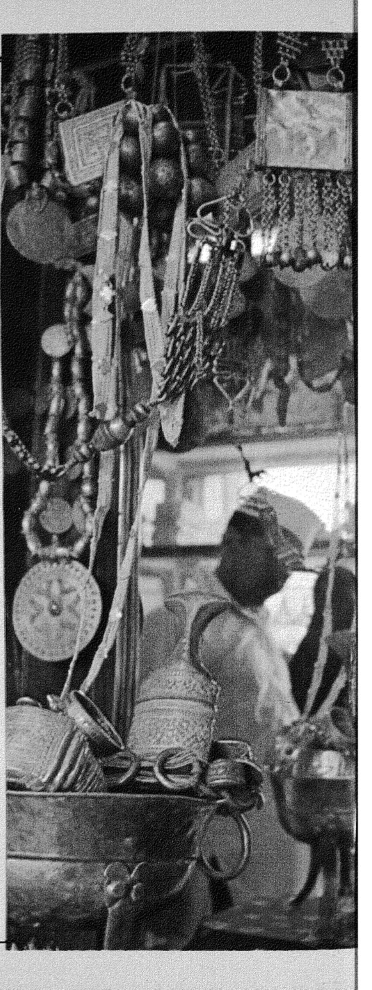
كنت أشاهد وليمة الاستغراب في عيون البحر لا في عيون الذين يشاهدونه لأول مرة. الدهشة خديعة الفضول. البحر فرحنا وخديعتنا وليمة لنا ووليمة له. نأكل منه وربما يأكلنا.

الوحوش تتقدم، كنا نضج ونبيح بالأحلام كصراخنا. أصواتنا دليل وجودنا يأتي أحدهم يصحح معلوماتنا البدائية، هذه ليست وحوشا بحرية.. انها سفن. ماذا؟ كنا نهز رؤوسنا والدهشة تلبس ثوب التصديق عن حكايات البحر وأهواله وما يقذفه من خيرات على شاطيء تنام البيوت بأبوابها ونوافذها على أطراف أقدامه. وصوته مراجيح أطفال يسترقون بين صمته غفوة عابرة.

والأيدي تتلمس ماءه كدليل على الاطمئنان من خطورته وأهواله.

في سوق الظلام كان لطفولتنا مذاقها الخاص والعابر. كنا نرى ولو بشكل ضبابي إنقياد الغرب للشرق، لم تكن لتسقط هواجس فرانسيس فوكوياما وصامويل هنتجتون على رؤوسنا في دورتها النهائية بين صراع وصراع، كان الشرق تاج الشمس والقطن ملبوسنا والحرير. كم هي دائرة معرفتنا صغيرة. وكم هي كبيرة أيضا. كبيرة لأننا نستكبر حالتنا بالمكان وإن كان صغيرا وبدائيا ففيه أفكارنا الصغيرة النابتة بين جمرات الصحراء والماء.

ها نحن نرمم حنينا كمن يسوق السوق الى متوالية





الذكريات حين نتذكر المجانين قبل العقلاء المشترين قبل الباعة العابرين قبل المقيمين. حضور المكان ببشره وكائناته زواره والغرباء دهاليزه التي تنتهي الى الانفتاح أو الانطلاق دكاكينه ومحلاته التي تجعل من بلدانه بين قبضتي الجسد والمعدة عابرون من عبروا هذا المكان المليء بالواقعي والمطلسم بروائح الشرق بخوره وسحره حكاية تطوي مثيلتها كالمسبحة التي تكرر ذاتها لم نكن على عجل من سماع ألف حكاية ربما تسكن شهرزاد قلب الحاكي .. كما تسكن الظلمة قلب السوق أو يسكن السوق قلب الرماد البحري.

حركة بسيطة في ظلمة الليل الدامس تجعل الحواس متيقظة «كالأواكس» لهذا فالقطة السوداء ملمح بانهزام الغرائز الى ركنها القصي في وحشة الذات. لليل أسطرته وللنهار مسطرة البيع والشراء في سوق الظلام.

عندما يكون الهواء معتلا كنا نقومه على أغصان طفولتنا ونيممه شطر الماء فنغتسل ويغتسل الماء بنا. بقدر ما تثيرنا بضائعه والحلم المستحيل بالأرض التي زرعت بضائعها أمامنا. كنا نرى الشرق خطوة لحوت عابر ينثر عنبرا على قلوب الغواية والشواطيء التي تخرج البلاد من سباتها الباسم نحو البحر كان السوق والميناء بوابة المكان ونهاية النهايات في زواياه وامتداداته لهذا يأخذنا السوق بحركة سندبادية من أول اليوم الى نهايته بين الهند والصين وافريقيا ، وكانت آسيا نبتته الطرية التي ما انفلقت زهرتها بوحشية كالتي نراها اليوم بقي ما بقي. . هو السوق شاهد وشهادة، تغيرت أحوال وأزمان وتغير السوق بمعروضاته وبشره كما تغيرت ظلاله بألوان الطيف.

● سوق الظلام.. غلالة تشف هي التاريخ تصل ما بيننا وما نراه في هذه الدروب التي تضيق وتتسع وفق هوى خاص، غلالة تسمح لنا برؤية ما، للمكان والزمان وفريستهما الانسان لكنها في الوقت ذاته تفصلنا عنه في تجد غريب.

كالداخل الى المدن الأسطورية عليك بتلاوة تعويذات، تعبر بك تلك البوابات التي تشهق تارة وتختفي تارة أخرى في حياء بين جدران بيوت لم تنتظم أبدا. لو أنصت قليلا لأدركك صدى وقع أقدام خلفك، الأقدام التي تحمل أوزارا من الذكريات المدهشة والأسرة والأليمة في مزيج قطري.

الحديث عن السوق يبدأ وينتهي بالبحر ، كما الحديث عن البحر يبدأ في السوق وينتهي إليه . ترى ماذا يجمع البحر من سمات مع سوق الظلام؟ يلتصق السمع بذاكرة محدثك كما يذوب ملح البحر في الكلمات العذبة:

(كان البحر العدو كما كان الصديق، وكان قبر الغريق مثلما هو قشته ، وكان الباب الذي يشق الظلمات أو يلج بك النور. لم يكتف البحر بما منحنا من فيض كائناته الحية، لكنه كان يرسل بين الحين والآخر كنوزا ابتلعها من سفينة غرقت، لم يعرف بحارتها كلمات السر لعبور غياهب المحيط. فيجمع الصبية والشباب تلك الكنوز فيأتون بها الى السوق).

توقف محدثنا قليلا ، وأشار:

(ها هنا أسطرلاب ومنظار، وساعة بحار، وقطع نقود فضية وأخرى ذهبية، وصندوق لم يحتفظ بما حواه يوما من حلي. البحر أعطانا الكثير، لم يبخل علينا بشيء، حتى الخوف، لا تزال تدق في أذني ضرباته القوية على بوابات السوق الخشبية الضخمة، كما لازلت أسمع النساء يتمتمن من وراء المشربيات بالدعوات أن يبعد، ونحن الأطفال آنذاك - نداعبه بأكفنا الصغيرة عبر النوافذ العالية، ولو أدركنا خوفه ما أدركتنا حرقة اللعب معه).

لا تعد تلك المحلات التي يعود بعضها الى مشارف هذا القرن، إلا أن تكون جزرا صنعت لنفسها مدها المميز وجزرها الأثير، جعلت لها زوارها وقاطنيها واحتفظت بطقوسها الخاصة.

تدخل محلا للعطور ، للوهلة الأولى تخال تلك الزجاجات صورا مكرورة، تتأملها قليلا لتدرك الاختلاف بينها ، عطور من كل لون بامتداد درجات الأصفر والبني والأحمر وعطور من كل صنف السوائل والدهون والمساحيق. عطور تنتمي بأسمائها لأماكن عديدة، تدخل بك الى طقوسها التي تشبه طقوس الليالي العربية.

مضمخا برائحة العود والعنبر - أوسواهما - ستسلمك الأزقة الضيقة من حانوت العطور الى متاجر العاديات أصبحت مقصد جل زوار سوق الظلام، المشغولات اليدوية كثيرة، صاغتها أيد لغتها الفن، ولهجتها البراعة ولكنتها التفرد، ولسان حالها يختزل التاريخ في قطع نحاسية أو خشبية، عاجية أو قماشية خزفية أو زجاجية، ربما تدرك أي القطع جمعتها أمواج التجارة من شرق الساحل الافريقي أو جنوب الشاطيء الآسيوي.. وربما يعوزك القليل من التخمين والكثير من المساعدة:

هذه التماثيل تخيل صاغتها يدا مثال عجوز وضرير من زنجبار.

هذا الجرامفون تركه الورثة، مع اسطواناته المشروخة، وبوقه النحاسي، لابد أنه أشجى صاحبه دهرا!

- أما هذه فآلة تصوير من بولندا، لا تجربها فهي لا تعمل، يكفي أن تحتفظ بها بجانب كتاب مطبوع بلغة غير مفهومة!

محلات تبيع العطور، تعبق برائحة أعواد البخور المشكلة



أبدا ربما تسـأل عن عطر بعينـه، فيحاول أن يبيعك آخـر. دكان لبيع التوابل والحبوب والليمون المجفف والأعشاب ، تخبر البائع اللحوح أنك ستعـود إليه. متجر متخصص في الحقـائب الجلدية وما على شـاكلتها، لابد أن تجادل كثيرا في السعـر. مطعم صغير تفـوح منه رائحـة أطباق آسيـوية تسرع الخطـى حتى تتجـاوز بوابتـه. جوسـق عصير وغزل البنـات وفيشار، تلتهـم الفيشار الساخن كما لو كنت تستعيد طفولـة منسية سوبر ماركيت يبيع كل شيء، فتلتقـط منه أي شيء. مكتبة عتيقـة تشتري منها كتـابا يحمل اسم تودد الجاريـة، احدى حكايات ألف ليلة وليلـة. تاجر عاديات يبيعـك الفضة بالجرام، وآخر يكتشف فيـك آثار السائح فيعـرض عليـك سوارا تقليـديـا يبـالغ في ثمنـه كثيرا. حظـك في الصباح أن تكـون المشتري الأول، أو هكذا يوهمك البـائع، تدرك أن السعر سيكون على هواك.

تخلق المحلات مـن تنافرها لحنا متجانسـا ، بعضها يجلس أمـامهـا أصحابها، شـواهـد على عصر مختلـف، كان بـالأمـس القريب، منذ ٣ عقود بالتحديد يموج بحركة مختلفة:

(بـالأمس قسمـت السـوق الحرف والألسن ، كما قسمتـه العائلات واليوم ترى كل شيء ينصهـر في بوتقة واحدة، كل شيء مختلط، ضاعت الحدود أو وهنت وربما تناساها الزمن. اختلفت لغة التعامل، كما اختلفت الأقدام الواردة عليه).

(هنا أمام المحلات كنا نشغل الوقت بالسمر ، حلقات تجتمع طوال النهار، ولا يفرقها إلا الايذان بإغلاق السوق عند المغرب لم يكن هناك مكان للمبيت داخل السـوق، ولم يكن مسموحا بذلك، ويفك الليل ضفائره الطويلة ينثرها بين الطرقات الملتوية، نجري خلفها حتى البوابات كي لاتغلق دوننا).

للأسـواق العربيـة عبقها الخاص وسحـرها الأثير، تتسـع لفضاءات العوالم كلها تحت سقف واحد، رحابة لا يطويها ضيق الحارات والأزقـة التـي تـربـط بين أجـزاء ذلـك الجسد كما الشرايين،تتـدفق فيهـا الحيـاة كل صبـاح حاملـة معهـا رتابـة متجددة.

تصافحك وجـوه المحلات بكرنفاليـة رائعة، في أحد محلات التوابل يتوسط البائع مرآتين خلفه، تعكس في تناسق بهي صور الأواني والعلب والزجاجات والصنـاديق والأكياس التي تحوي الأعشاب والحبـوب والمساحيـق والثمار المجففة وغيرهـا، نلقي

عليه التحية، كان يعرف أن طقس جلسته هو الذي جذبنا، يبتسم وهو يقدم لنا عرضا لشراء شيء ما .. نشكره ونمضي.

كلما ابتعدنــا ، خفت الضوء واتسعت العبارة.. داخـل ذلك الزقاق الضيق، المحـلات تحمل أسماء مألوفة وغريبـة، آسيوية وافـريقية ، كتبت بحـروف عربيـة وغربيـة، بعضهـا جديـد، وأكثرها احتفـظ بطلائه الأول، في غرابة تقتفي خطـواتنا العيون التي اكتشفت طزاجـة معرفتنـا بالمكـان، وبعضها حـرص على مواصلـة عمله الأزلي في صمت أبـدي، بينما أكثرها تـوقف ربما لادراكه أن شيئا مختلفا يدور.

تحمـس بعض أصحـاب المحلات لالتقـاط الصور، رفـض معظمهم الاستجابة.

لكنها كـانت تختلـف. رمقتني بنظـرة ما وهـي تسر في أذن زميلي بكلمات، لم يعبر ضوء آلـة التصوير نقـابها الذي لم يبرز غير عينيها. كانت تبيع الكحل وعينـاها كحيلتان، تمسك قارورة العطر وهي مضمخة به، تربـت على صندوقها بكف ذات أصابع دقيقة حناؤها داكنة كبشرتها (هكذا اكتشفت حينما انحسر كمها قليـلا عــن ســاعـدهــا الأسمــر) كثيرات يعبرن الســوق بهذه الصناديق الساحرة التي تحتفـظ للمرأة بسر ما، لكن قليلات كن في مثـل سنهـا. كـان هنـاك ميثـاق ، كـالأسطـورة بينهـا وبين بضاعتها لا يفك طلسمه، إلا من تجلس إليها لتشتريه منها.

ترسل الفوانيـس نورها في تناسقية بديعـة وبألوان زاهية. مصابيـح السوق منارة بشكل دائم، فـأسقفه السعفية البـديعة تمنع أشعة ضوء الصباح من أداء مهمتها بشكل كامل. ستعيش طقس الدخول الى الليل حتى في قلب النهار.

لابـد أن تتمتع بحـاسة مكـانيـة استثنائيـة حتى تتجنب التجول في دوائر لا تنتهي، ربما كان مـن الأجدى أن تجد علامة ما على أنـك وطئت هذا الركـن أو ذاك حتى لا تعود إليـه، فطرق السوق تتشابك كما تتشابك أيدي العشاق.

● ● ● ● ●

وتسميـة السوق بسـوق الظـلام تـرجع الى كثـرة الأزقـة والسكـك التي تصطـف عليهـا المتاجـر التـي يتميز بها سـوق الظلام. وكان يبـدو شبه مظلم لانغلاقه، حيث تحتجـب عن هذه الأزقة أشعـة الشمس خلال النهـار وتتضاعف العتمـة في الأيام الغـائمـة بحيث تحتاج حينهـا الى ضـوء مصبـاح لكـي تحدد خطواتك».



كانت تلائم ارتفاع درجات الحرارة في ذلك الوقت وظروف البيئة الصعبة» .

كثير من ملامح السوق أدخل عليها تغييرات لا تمت بصلة الى هوية السوق السابقة، بداية من الأبواب التي كانت في السابق من الخشب المشغول بأيد عمانية الى طريقة البيع. فسابقا لم تكن هناك طاولة أو كراسي في أي دكان في السوق وكان أصحاب الدكاكين يجلسون على الأرض أوتكية. أما الآن فترى المكاتب الفخمة والدواليب بمختلف الأنواع والكراسي. (١)

● ● ●

«قضيت بقية نهاري متنقلا بين مقهى «الغرنيكا» وجمعية الفنانين التشكيليين، وسوق الظلام حيث أجد متعة خاصة في تنسم عبق الماضي المنبعث من أعماق الدكاكين القديمة، وتأمل حركة الباعة والمشترين. كنت أهرع الى سوق الظلام حين أشعر بالحاجة الى الانعتاق من أسر الذات والدخول في فضاء مشهدي ينبض بالحياة قادتني قدماي الى مكتبة تنفرد ببيع أمهات الكتب في الأدب والعلوم الانسانية. تجاذبت أطراف الحديث مع صاحبها الحاج محمود، الذي تربطني به معرفة سابقة، فأنا واحد من زبائنه الذين يترددون بصورة دائمة على مكتبته. اشتريت هذه المرة «البيان والتبيين» للجاحظ ، وطواسين الحلاج، وكتابا صغيرا عن الزخرفة الاسلامية. شكا لي الحاج محمود عن تردي أحوال البيع لديه وقلة المشترين معللا ذلك بتزايد أعداد المكتبات التي تبيع كل شيء، ابتداء من الكتب الخفيفة التي لا تحوي شيئا ذا قيمة وانتهاء بالدفاتر والأقلام والحقائب المدرسية» . (٢)

● ● ●

«انعطفت صوب سوق الظلام، حيث اعتدت أن أمر بها في اتجاهي نحو سوق السمك، وحيث كنت أشتم روائح البهارات المختلطة بروائح البخور الكثيرة وروائح الصندل ودهن العود والمح عن قرب وجوه النساء المزدحمة أمام شرفات المحلات وأيدي الهنود والسيخ التي تتعمد ملامسة النساء في الأماكن الرخوة.

كانت السوق تبدو مظلمة هذه المرة مثل اسمها، حتى تلك الحشرات الصغيرة التي كثيرا ما ألمحها تسحق تحت الأقدام وهي تتراكض بجموع نحو قطع السكر الملقاة، اختفت هي الأخرى. وتساءلت حينها. هل هو يوم صمت عالمي تكاتفت فيه سائر المخلوقات الأرضية عداي؟!!.» (٣)

«سوق الظلام» يطلق بالتحديد على الجزء الذي يمتد من مسجد الرسول الأعظم الى خور بمبه وهذابالفعل فيه دكاكين مكثفة بحيث لا تترك فرصة لدخول أشعة الشمس. أما الجزء الشرقي فيختلف حيث كانت فيه فتحات تسمح بدخول ضوء الشمس. وعلى منوال التفاصيل الصغيرة للسوق ..«هناك تسمية أخرى لهذا السوق بشقيه التي تفصل بينها فتحة خور بمبه. وهي السوق الصغير والسوق الكبير. وتسمية السوق الصغير تطلق على سوق الظلام أما السوق الكبير فهو سوق الجملة».

كان بناء السوق من الطين وسعف النخيل وهي المواد التي







(وأخيرا استجاب لنصيحة الفئة التي ينتمي إليها لمزاولة مهنة العتالة في سوق الظلام. فمن ظلام الأصفار الواقعة دوما في خانات الشمال الى ظلام آخر يتربص به في ضيافة المدينة فعليه أن يحمل الأصفار والمدينة وكل كدر تركه على بوابات القرية. سيحمل البحر والبستان وجحيما آخر يسكن في أزقة السوق ويدلف في ضجيج غير ضجيج المدينة سينهار ليالي ويبلعه سوق الظلام، لابد من دفع الأتاوة الى الزعيم «خصوب الزامط» حامي حمى سوق الظلام ومرعب العتالين)

ومع مرور الزمن أصبحت حركة سوق الظلام تقل بل أصبحت شبه ساكنة. بعد سنوات من زمن الرحلة شامخة أصبح للمدينة مجمعات تجارية أنقذت سكانها مع قمع الصيف وفي أحد تلك المجمعات التجارية يافطة لبيع الذهب والتحف والمجوهرات لصاحبها خصوب الشتاء وشريكه سعد العتال الى أن تقيأت من موجات الضحك. وأنا أرشف آخر قطرة من فنجان القهوة التركية بمقهى يجاور ذلك المحل وفي التساؤل هل يعود سعد الشتاء ويسقط قناع خصوب الزماط ذكرونا ان نسيناهم؟ (٤)

• • •

هبط الليل عنوة لتصارعه مصابيح الشارع العام وأضواء الميناء التي انعكست على صفحة البحر مكونة مشهدا رائعا، ثم ارتعشت بشدة، ثم ضاعت معالمها.

تبدو قلعة مطرح كلوحة سوريالية من وراء جدار المطر الشفاف الذي يمنع الرؤية بوضوح.. هنا التاريخ.. هنا احتمت فلول البرتغال قبل أن تطرد، هنا الماضي بكل ما فيه يتربع على مطرح. علت أصوات السفن في المياه وأبواق السيارات المارة بجانبنا، وازداد هطول المطر لتتسع خطواتنا أكبر عن ذي قبل، والرصيف الذي غاص في ماء المطر لا يريد أن ينتهي. (٥)

• • •

وفي المقهى الأخير من السوق حيث بخار اللحظات يفقد التركيز رغم المزيد من الشاي والقهوة العمانية المتساقطة من بين أنامل البائع المتجول. هكذا ننقاد في سوق الظلام بهاجس الخطوات المثقلة. وصدى الأيام الماضية حيث السوق - الميناء ببوابة الطفولة والانفتاح البدئي على الفضاء المتسع، ما بين مشهدي السوق والميناء نمشط أحلامنا الذهبية كلما شاهدنا سفينة تحتضن أعماق البحار ،، ونحن نقبض على اللحظات من الافلات من بين أيدينا. (٦)

• • •

أكتب شيئا من الأنين أو *ربما الحنين للماضي التليد* الذي حقا توج رمزا لحضارتنا وعبر عنه بأحدث الأساليب العصرية. ما نلمسه اليوم حاضر مشرق بنته سواعد فتية بزمن يكاد أن يكون معجزة، ان جاز التعبير. بالأمس القريب وليس البعيد كان ميناء مطرح التجاري ينبوعا لكل زائر يقتني منه عبق عُمان ومناطقها التجارية الأسيلة . تلك التي كانت مربعا لتمازج مناطق وولايات السلطنة بعضها ببعض. استذكر الماضي الجميل كنا أطفالا نسابق الريح بين تلك الأزقة المغبرة في كل صباح نصطاد شيئا من الأسماك الصغيرة على شاطيء مطرح ثم نشويها على مخلفات الأوراق أو قطع الأخشاب الصغيرة جدا ونشتم رائحة السمك المشوي تلك الرائحة التي كانت تتغلغل

داخل النفس فتضفي عليها سمة الرضا والقناعة.

ومن ثـم ننشد السـوق حيث كـل شيء بسيط فيـه بارع في الجمال الدكـاكين الصغيرة والباعـة المتجولـون وحلقات البيـع والأزقة والأصوات المتصـاعدة المتناهية الجودة ! نعـم المتناهية الجودة ذلك لأنها كـانت عـربية إلا أن الزمـن تسابـق مع الماضي ونحاه بعيـدا جدا وألقـى بنا أطفـال الأمس رجـال اليوم بـأزقة جديـدة ومحلات كبيرة وأناس من أجنـاس متضاربـة وأضحى الماضي بكل ما حوى ذكرى ننشدها فلا نلمس منها إلا أطلالا ، إلا أن ما يسعف القلب ذلك الوجـود الذي تحقق عبر السواعد الفتية التـي آلـت على نفسها إحيـاء الماضي بـوجـدانه، جميلـة مطـرح وقلاعها الفتانة.(٧)

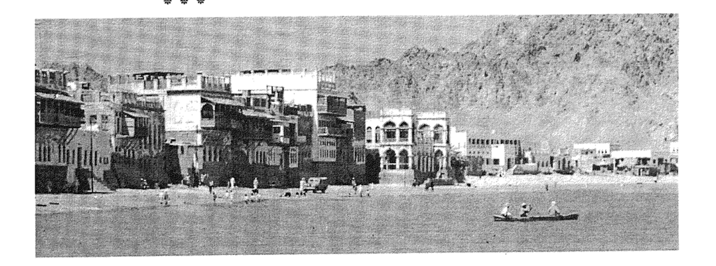
● ● ●

حين تمددت لأول مرة على شاطئك
الذي يشبه قلبا، نبضاته منارات
ترعى قطعانها في جبالك الممتدة
عبر البحر
أطلق بين مقلتيك منجنيق طفولتي
وأصطاد نورسا تائها في زعيق
السفن.
نجومك أميرات الفراغ
وفي ليل عريك الغريب تضيئين
الشموع لضحاياك كي تنيري
طريقهم للهاوية.
أبعثر طيورك البحرية لأظل
وحيدا. أصغي الى
طفولة نبضك المنبثق من
ضفاف مجهولة
تمزق عواصفها أشرعة
المراكب
كم من القراصنة سفحوا أمجادهم
على شواطئك
المكتظة بنزيف الغربان
كم من التجار والغزاة
عبروك في الحلم
كم من الأطفال منحوك جنونهم
مثل ليلة بهيجة
لعيد ميلاد غامض؟
القرويون أتوك من قراهم،
حاملين معهم صيفا من الذكريات
مطرح الأعياد القزحية البسيطة
والأمنيات المخمرة في الجرار،
الدنيا ذهبت بنا بعيدا
وأنت ما زلت تتسلقين أسوارك القديمة.
وما بين الطاحونة و«المثعاب»
يتقيأ الحطابون صباحات كاملة،
صباحات يطويها النسيان سريعا. (٨)

الهــوامش

«شريط الذكريات ـ مجلة تصدرها بلدية مسقط»
مبارك العامري من روايته شارع الفراهيدي
يونس الأخزمي من مجموعة حبس النورس (قصة يوم صمت في مطرح)
علي المعمري من مجموعة اسفار وملح الوهم (قصة سوق الظلام)
سالم آل توبه من المجموعة القصصية المطر قبيل الشتاء (قصة حين تركنا مطرح)
طالب المعمري جريدة عمان ١٩٨٨
مرتضى بن عبدالخالق عبدالله
سيف الرحبي من مجموعة رأس المسافر
(من قصيدة حب الى مطرح)

* * *



الأدب والروايــــة الجـــــــديــدة
عنــــد رولان بــــــــارط

تقديم وترجمة: عبدالرحمن بوعلي *

مقدمة :

من المعروف أن رولان بـارط ظل يشكل الى زمن قريـب جدا احدى المنارات النقدية في تاريخ النقد الأوروبي الحديث، والفرنسي على وجه التحديد، كما أنه شكل منارة بالنسبة للنقاد العرب الذين تبنوا منهجه وطبقوه ، مرة بنجاح ومرة أخرى بطرق تراوحت بين النجاح والفشل الذريع.

ومن اللافت للانتباه ـ مع ذلك ـ أن الكثير من النقاد العرب ربما نسوا هذا الناقد الكبير وتراثه المهم الذي نهلوا منه لزمن طويل ، فسارعوا الى تبني مناهج ونظريات جديدة أخرى، ومن بين هذه المناهج والنظريات نذكر على سبيل المثال لا الحصر «السيميوطيقا» (أو السيميائيات) والتفكيكية ، و«الهيرمينوطيقا» ، و«نظرية التلقي» وهي مناهج أثبتت كلها نجاعتها وكفاءتها النظرية والتطبيقية.

ونحن هنا في هذا الملف الذي خصصناه لرولان بارط من خلال ترجمة بعض نصوصه ـ لا نريد أن نعيد الى الأذهان بعضا من اشراقات رولان بارط، ولا نريد أيضا أن نفتح قوسا فحسب، لأن هذا الناقد الفذ لا تستوعبه لا الاشراقات ولا تستنفده الأقواس، ولكننا نريد من خلال ذلك أن نستعيد ذكراه لنؤكد على الدور الحيوي الذي لعبه في تطوير المقاربات النقدية المعاصرة من جهة ، وعلى ضرورة الانصات اليه مرة أخرى من جهة ثانية.

أما النصوص التي ترجمناها فهي ثلاثة: دراستان وهما : «الأدب الموضوعي» و«الأدب الأدبي» ، والنص الثالث «حوار حول الأدب» ، وقد اقتطفنا كل ذلك من كتابه «محاولات نقدية» الذي يعتبر من كتبه الأساسية.

ويتعلق موضوع هذه الدراسات ـ بـ «الرواية الجديدة» التي شغلت رولان بارط كما يعلم الجميع. في الدراسة الأولى اهتم رولان بارط بالرؤية الموضوعية للروائي «روب غريي» وعلاقتها بالوصف الروائي وبالفنون الأخرى ، خاصة من خلال روايته «المحاولات» "les gommes" . أما الدراسة الثانية فقد اهتم فيها بالشكل الروائي الذي هدم البنية الكلاسيكية وذلك من خلال رواية روب غريي «الرائي» "le voyeur" . وأما الحوار فقد حلل فيه رولان بارط بعض القضايا النقدية التي كانت تهم المجال الأدبي أو مجال الموضة التي أولاها الناقد عناية فائقة.

أخيرا ، فإن ما نرجوه هو أن نقدم للقارىء بعضا من التراث النقدي لرولان بارط الذي نشعر أننا قصرنا في الاعتناء به.

★ باحث ومترجم وأستاذ جامعي من المغرب

الأدب الموضوعي

موضوعي (ة)، صفة · مصطلح بصري . فالزجاج الموضوعي هو زجاج النظارات الموجه الى جهة الشيء الذي نريد رؤيته (ليتري Littre).

توجد حاليا على واجهة محطة القطار بمونبارناس عبارة كبيرة كتبت بحروف النيون «كيلومترات سعيدة» ، وبعض حروفها منطفيء باستمرار. ان هذا موضوع جيد بالنسبة لروب غريي، وقريب من قلبه، بسبب أن النقط التالفة لهذه المادة يمكن أن تغير مواقعها من يوم لآخر.

ومثل الأشياء المهيأة والمتحولة جزئيا كثيرة في أعمال روب غريي، وبصفة عامة فهي مأخوذة من الديكور المديني (التصاميم البلدية، اللافتات المهنية، الاعلانات البريدية، وأسطوانات الاشارة، وشبابيك العمارات، وسطوح الجسور)، أو من الديكور المعيشي(النظارات، الأزرار الكهربائية، المحاوات، أباريق القهوة، عارضات الأزياء، الأكلات الجاهزة) أما الأشياء «الطبيعية» فنادرة (الأشجار في الرؤية الثالثة المنعكسة وذراع البحر في طريق العودة)، وهي منتزعة مباشرة وقبل كل شيء من الانسان والطبيعة لتستعمل كدعامات لتأمل «بصري».

كل هذه الأشياء توصف في الظاهر بشكل أقل نسبية مع طابعها الذي ليس له معنى، أو طابعها الوظيفي الخاص على الأقل. إن الوصف عند روب غريي هو دائما انطولوجي ، فهو يمسك بالشيء مثل المرآة، ويشكله أمامنا كمشهد، أي أننا نمنحه الحق في أخذ وقتنا دون تفكير في النداءات التي يمكن أن تسردها جدلية السرد الى هذا الموضوع المفضوح. ان الشيء موجود هنا ، وهو يملك الحرية نفسها في الانتشار مثله مثل أي مشهد بلزاكي، ودونما حاجة الى ضرورة نفسية. والخاصية الأخرى لهذا الوصف انه ليس ايحائيا البتة، فهو يقول كل شيء ولا يبحث في مجموع الخطوط والمواد، عن هذه الصفة التي تدل بشكل مختصر على الطبيعة الكلية للشيء (راسين: «في الشرق الخالي، كيف صار ضيقي»، أو هيجو: «لندن اشاعة تحت سحابة دخان») إن كتابة روب غريي ليس لها حجم، وليس لها سمك أو عمق. فهي تظل عند سطح الشيء، وتجوبه كذلك، دون أن تعطي أهمية لاحدى مميزاته. إنها إذن نقيض الكتابة الشعرية. فالكلمة لا تنفجر هنا، ولا تنقب، ونحن لا نعطيها وظيفة الخروج مسلحة كليا أمام الشيء، لكي تبحث في قلب مادته عن اسم غامض يختصرها. اللغة هنا ليست اغتصابا ليم، بل هي امتداد لسطح كذلك. إنها مكلفة بـ«تلوين» الشيء، أي بلمسه ، وبتقديم ـ بالتدريج وعلى طول فضائه ـ سلسلة من الاسماء المتنامية لا يمكن لأي اسم أن يستنفده.

هنا يجب أن ننتبه أن دقة الوصف عند روب غريي لا علاقة لها بالانجاز الحرفي الواقعي، فالواقعية التقليدية تجمع الخصائص بناء على حكم ضمني، والأشياء ليس لها أشكال فحسب، بل ولها أيضا روائح وخصائص ملموسة وذكريات وتماثلات ، وباختصار فهي تعج بالدلالات ولها ألف صيغة لادراكها .وهي ليست بلا عاقبة ما دامت تجلب فعلا انسانيا هو اما النفور أو اللذة أمام هذه التوفيقية الحسية الفوضوية والموجهة في الوقت ذاته، يفرض روب نظاما وحيدا للاستيعاب هو الرؤية ، فالشيء ليس هنا مسكنا للعلاقات أو الأحاسيس والرموز الكثيرة ، إنه فقط مقاومة بصرية.

ان هذا الرفع من قيمة البصري يؤدي الى نتائج فريدة. ومن هذه النتائج، بدءا، أن الشيء عند روب غريي ليس له عمق، فهو لا يحمل قلبا تحت سطحه (والدور التقليدي للأديب كان لحد الآن هو رؤية أسرار الأشياء خلف السطح)، كلا فالشيء هنا لا يوجد خارج ظاهرته، فهو ليس مكررا ولا مستعارا، ولا يمكن أن نقول أنه كثيف، والا فاننا سنكون في حضن الطبيعة الثنائية. ان الدقة التي يعتمدها روب غريي في وصف الشيء ليست مقاربة هادفة، فهي تذيب الشيء كليا بحيث بمجرد أن يوصف مظهره يكون قد استنفد. واذا ما تخلى عنه الكاتب فليس نزولا عند حاجة بلاغية. بل لأن الشيء ليست له من مقاومة إلا مقاومة سطوحه، وبمجرد ما يتم اجتياز هذه السطوح يجب أن تنسحب اللغة من استثمار لا يكون الا غريبا عن الشيء، وعن قانون الشعر أو الفصاحة. ليس الصمت عند روب غريي عن الكنه الرومانطيقي للأشياء صمتا ايحائيا أو تقديسيا، ولكنه صمت يذيب بشكل نهائي حدود الشيء، لا ما بعده. فقطعة الطماطم الموضوعة على ساندويتش والموصوفة حسب طريقة روب غريي تشكل موضوعا عنيدا منطويا بصرامة في نظام جزئياته، ولا يوحي بشيء آخر إلا بنفسه، ولا يقود قارئه الى موضع آخر وظيفي أو مادي، فـ «الشرط الانساني هو الوجود هنا». فروب غريي يذكرنا بكلمة هيدجر هذه التي قالها بصدد في انتظار غودو. إذن فأشياء روب غريي أيضا صممت لتكون هنا، وكل فن الكاتب هو أن يعطي للشيء «وجودا هنا» وأن ينزع عنه «أن يكون شيئا آخر».

اذن فليس للشيء عند روب غريي لا وظيفة ولا مادة، أو بعبارة أوضح فالوظيفة والمادة كلاهما تمتصهما الطبيعة البصرية للشيء، وهذا مثال بالنسبة للوظيفة. فعشاء السيد ديبون جاهز: إنه قطعة جامبو. تلك على الأقل علامة كافية للوظيفة الغذائية، لكن روب غريي يضيف قائلا «فوق طاولة المطبخ هناك ثلاث قطع رقيقة من الجامبو مبسوطة في صحن». فالوظيفة هنا قد تم تجاوزها بالشيء نفسه، فالرقة والبسط واللون تشكل

الغذاء أقل مما تشكل فضاء مركبا. واذا كان الشيء هنا يشكل وظيفة لشيء ما فليس لما يقصد منه (أن يؤكل)، بل يشكل وظيفة لمساره البصري، مساره الذي تكون خطواته انتقالا من شيء الى آخر ومن مسافة الى أخرى. ان طبيعة التقنية اذا جاز لنا القول، هي دائما ظاهرة بشكل مباشر، فالسندويتشات أغذية، والمحاوات أدوات للمسح، والجسور بناءات للعبور. فالشيء ليس غريبا أبدا، فهو جزء في مستوى الوظيفة الضرورية، من ديكور مديني أو معيشي. غير أن الوصف يصر على أن يكون أبعد. ففي الوقت الذي ننتظر فيه أن يتوقف حين يستنفد الشيء، يأخذ هو بطريقة أخرى آخر نوطة الأرغن الشاذة قليلا ويحول الشيء الى فضاء. إن وظيفته ليست إلا وهمية، فمساره البصري هو الحقيقي، وانسانيته تبدأ مما بعد استعماله.

انه التحويل الفريد للمادة، ويجب التذكير هنا بأن «حس» censthesie المادة كامن في عمق كل احساس رومنطيقي (بالمعنى العميق للكلمة) . وقد بين ذلك جان بيير ريشار، بصدد فلوبير وكتاب آخرين من القرن التاسع عشر، في دراسة ستصدر قريبا. فعند الكاتب الرومنطيقي يمكن معالجة موضوع المادة، وذلك في الحالة التي لا يكون فيها الشيء بصريا بالنسبة إليه، بل ملموسا ، هذا يجذب قارئه الى تجربة مستوية للمادة (اشتهاء أو غثيانا) . وعلى العكس ، عند روب غريي، فاستثمار البصري والتضحية بكل خصائص الشيء لصالح وجوده «السطحي» (يجب الاشارة هنا الى انعدام الاهتمام بالتقليدي بهذه الصيغة من الرؤية) يلغي كل التزام مزاجي إزاء الشيء. فالنظرة لا تنتج أي فعل وجودي إلا إذا كان من الممكن أن يختصر في أفعال اللمس والهضم أو الطمر، لكن روب غريي لا يسمح أبدا بتجاوز البصري للحشوي، فهو يقطع بعنف البصري عن ابدالاته. انني لا أرى في أعمال روب غريي إلا استعارة واحدة، أي صفة واحدة للمادة، تنطبق فقط على الشيء التحليل - نفسي فقط في أعماله رقة المحاوات (إنني أريد ممحاة رقيقة). وخارج هذا الوصف الملموس الذي تعبر عن المجانية العجيبة للشيء التي تعطي العنوان للكتاب كفضيحة أو كلغز، توجد نقطة المضمون عند روب غريي، ذلك لأن الادراك البصري الذي يعم كل مكان، لا يمكن أن يؤسس لا تطابقات أو اختزالات، بل فقط توازيات.

بهذه الاستعانة المستبدة بالرؤية يقترح روب غريي نفسه بدون شك لقتل الشيء الكلاسيكي. إن المهمة صعبة، ذلك لأننا، ودون انتباه منا، نعيش أدبيا في تآلف مع العالم، هو تآلف عضوي لا بصري. إن الخطوة الأولى لهذا القتل البالغ الدهاء هي عزل الأشياء ونزعها من وظائفها وذواتنا. ولا يترك لها روب غريي إلا روابط موقعية وفضائية سطحية. إنه يجردها من كل إمكانية للاستعارة وينزعها من شبكة الاشكال أو الحالات المماثلة التي اعتبرت دوما حقلا متميزا للشاعر (ونعرف جيدا كم أعدت أسطورة «السلطة» الشعرية أنظمة الابداع الأدبي).

لكن أصعب ما يمكن قتله في الشيء الكلاسيكي هو إغراء الصفة الفريدة والشاملة (الجشتلطية اذا جاز القول) التي تنجح في ربط كل أواصر الشيء الميتافيزيقية (في الشرق الخالي) . وما يقصد روب غريي تدميره هو الصفة إذن، فالصفة ليست عنده الا صفة مكانية، موقعية، وهي ليست في جميع الأحوال تماثلية. واذا كان يجب نقل هذا التعارض الى ميدان الرسم (مع أخذ التحفظات التي يفرضها هذا النوع من المقارنة بعين الاعتبار)، فانه بالامكان أن نعطي كمثال عن الشيء الكلاسيكي هذه الطبيعة الميتة الهولندية، حيث إن دقة التفاصيل تحتويها كليا، الصفة المهيمنة التي تحول كل مواد الرؤية الى احساس وحيد من النوع الحشوي. إن اللمعان مثلا هو النهاية المتجلية لكل التكوينات الكثيرة في الفن الهولندي مثل المحار والزجاج والخزف والمعدن. إن هذا الرسم يحاول منح الشيء صفة شفافة بالغة الرقة. إنه هذا المنحدر الرفيع نصف البصري ونصف المادي الذي نقحمه فينا عن طريق نوع من البعد السادس، العضوي لا السطحي. وكأن الرسام قد توصل الى تسمية الشيء باسم دافيء ومدوخ يتلقفنا ويجذبنا الى استمراره ، ثم يورطنا في غطاء سطح متجانس ومادة مثالية مشكلة من نوعيات كل المواد الممكنة التفضيلية . وهنا يكمن أيضا سر البلاغة البودليرية الرائعة حيث كل اسم معجل بالأنظمة الأكثر اختلافا. يودع إتاوته من الاحساسات المثالية في قباضة مسكونة وكأنها تشع بالمادة.

ان الوصف عند روب غريي على العكس من ذلك يشبه الرسم الحديث (بالمعنى الواسع للكلمة) ، وذلك من حيث إن هذا الأخير قد تخلى عن التوصيف المادي للفضاء، ليقترح قراءة متزامنة للتصاميم التصويرية، وليعيد للشيء «نحافته الأساسية» إن روب غريي يحطم في الشيء هيمنته لأنها تقايضه في هدفه الرئيسي الذي يتلخص في إدراج الشيء ضمن جدلية للفضاء الذي لا يكون أوقليديا، ثم ان الدقة التي بواسطتها يوضع الشيء باخضاعه الى نوع من الاكثار في السطوح ، والتي بواسطتها تحقق مرونة رؤيتنا لجانب مقاومة شديدة الضعف، ليس لها أية علاقة بالهم الكلاسيكي في تسمية اتجاهات اللوحة.

ويجب أن نتذكر أن اللوحة في الوصف الكلاسيكي هي دائما عرض وأنها مكان غير متحرك ثابتة الأزل، وأن المشاهد (أو القاريء) قد أوكل الى الرسام كي يتحرك حول الشيء ويستطلع بنظرة متنقلة ظلاله و«موقعه» (بتعبير بوسان poussinb) ، ويعيد له تزامن كل المقاربات الممكنة. ومن هنا تنبع السيادة

الخيالية «لظروف» المشاهد (المعبر عنها باسمانية التوجهات . يمينا يسارا .. امام..خلفا..) فالوصف الحديث، وعلى الأقل وصف الرسم، على العكس من ذلك، يثبت الرائي في مكانه، ثم يفكك العرض ويوظبه مرات عديدة ليلائم نظرته. وقد سبق لنا أن لاحظنا أن أقمشة الرسم الحديثة تخرج من الحائط، وأنها تأتي الى المشاهد وتحاصره بفضاء عدائي. ان اللوحة ليست «موقعا» بل هي «شيء يعكس» (كما يمكن أن نقول) . وهذا بالضبط الأثر الذي تملكه أوصاف روب غريي. فهي تنطلق فضائيا ، وينفك عنها الشيء دون أن يضيع مع ذلك أثر مواقعه الأولى، ثم يصير عميقا دون أن يكف عن أن يكون سطحا. وهنا نتعرف على الثورة نفسها التي حققتها السينما في مجال انعكاسات الرؤية.

في «المحاولات» les gommes كان روب غريي مالكا للأناقة في اعطاء مشهد يصف فيه بشكل مثالي كل علاقات الانسان والفضاء الجديد. فبونة « bonna » يجلس وسط غرفة عارية وفارغة، ويصف الحقل الذي يراه. هذا الحقل الذي يشمل زجاج النافذة نفسها التي يتحدد خلفها أفق السطوح، والذي يتحرك أمام الانسان الجامد، فيخرج عن «أوقليديته» في الحال. لقد أعاد روب غريي هنا انتاج الشروط التجريبية للرؤية السينمائية فالغرفة المكعبة الشكل هي الصالة، وعريها هو ظلامها الضروري لانبثاق النظرة الثابتة، والزجاج هو الشاشة المسطحة والمفتوحة في نفس الوقت على كل أبعاد الحركة، حتى على أبعاد الزمن.

لكن كل هذا لا يعطي في العادة كما هو، فالآلة التصويرية لروب غريي هي في جزء منها آلة مخادعة. ويمكن أن نمثل لذلك التطبيق البارز حين يبدأ في ترتيب عناصر اللوحة حسب التوجه الكلاسيكي للمشاهد المتخيل ، فروب غريي مثله مثل أي كاتب تقليدي ينوع الاتجاهات «يسارا» و «يمينا» ، وقد رأينا دورها المحرك في التأليف الكلاسيكي غير أن هذه المصطلحات الظرفية الخالصة لا تصف في الحقيقة أي شيء، فلغويا هي أوامر اشارية، وسمكها ليس أكثر من سمك الرسالة السيبرنطيقية. وقد كان هذا بلا شك أكبر وهم في البلاغة الكلاسيكية من حيث إننا نظن أن التوجيه التلفظي للوحة يمكن أن تكون له سلطة ما للايحاء أو التقديم. ثم ان هذه المفاهيم أدبيا، أي خارج النظام الاجرائي هي مفاهيم ثابتة، أي غير مفيدة حرفيا، وليس لها من تبرير الا لتبرير الثبات المثالي للمتفرج.

واذا كان روب غريي يستعملها برؤية الحرفي البارع، فلغرض السخرية من الفضاء الكلاسيكي، وبهدف تفتيت تصلب المادة وتبخيرها تحت ضغط فضاء مبني بشكل كاف. إن مختلف تدقيقات روب غريي وشغفه بالطوبيوغرافيا، كل هذه الآلة الهدف منها تحطيم وحدة الشيء بوضعه في موضع بشكل مبالغ فيه، أي بشكل تغرق فيه المادة أولا تحت ركام الخطوط والتوجهات،ويصل تعسف السطوح التي تملك أوصافا كلاسيكية تاليا الى تفجير الفضاء التقليدي كي تستبدله بفضاء آخر، يملك كما سنرى عمقا زمنيا . . واجمالا فالعمليات الوصفية لروب غريي يمكن اختصارها هكذا: تحطيم بودلير بالاستعانة الساخرة بلامارتين، وبهذا الفعل يقع تحطيم لامارتين (هذه المقارنة ليست مجانية إذا سلمنا بأن حسنا الأدبي موجه وفق نظرة لامارتين للفضاء).إن تحليلات روب غريي الدقيقة والمتأنية لدرجة أنها تظهر وكأنها تسخر من بلزاك أو فلوبير من خلال تدقيقها الكبير، تفسد الشيء باستمرار، وهاجم هذه الرقة الوصفية التي يضعها الفن الكلاسيكي في اللوحة ليجذب قارئه الى نشوة وحدة مسترجعة. فالشيء الكلاسيكي يخفي بقدرته صفته (اللمعان الهولندي، القفر الراسيني ، المادة التفضيلية لبودلير). ان روب غريي يتابع هذه القدرية، فيصير تحليله عملية لا ـ مختمرة، حيث يجب أن يحطم بأي ثمن قوقعة الشيء ، وأن يمسك به مفتوحا ومستعدا لتقبل بعده الجديد: الزمن.

ولكي ندرك الطبيعة الزمنية للشيء عند روب غريي لابد من متابعة التحولات التي يلحقها به ومن وضع تعارض بين الطبيعة الثورية لمحاولته وقواعد الوصف الكلاسيكي. وبلا شك، فان هذه الأخيرة عرفت كيف تخضع أشياءها لقوة التدهور، وبدقة أكثر، فكان الشيء الذي منذ زمن طويل تشكل في فضائه أو مادته، يواجه فيما بعد ضرورة منزلة من الملكوت العلوي. فالزمن الكلاسيكي ليس له من صورة أخرى غير صورة المحطم النموذجي (كرونوس ومنحله).وسواء عند بلزاك أو فلوبير أو عند بودلير، أو حتى عند بروست نفسه (ولكن بشكل مقلوب) يحمل الشيء ميلودراما ، فهو يتدهور فيختفي أو يجد مجدا نهائيا. وعلى العموم فهو يشارك في عقائديات حقيقية للمادة. ويمكن القول أن الشيء الكلاسيكي ليس أبدا الا مثالا نموذجيا لخرابه الأصلي، وهو الأمر الذي يدفعنا الى جعل الجوهر الفضائي للشيء في مقابل الزمن اللاحق (الخارجي إذن) الذي يشتغل كالقدر وليس كبعد داخلي.

إن الزمن الكلاسيكي لا يلتقي بالشيء سوى ليكون كارثته أو انهياره . وروب غريي يعطي لأشيائه نوعا مختلفا جدا من التحول. انه تحول صيرورته غير الظاهرة. فالشيء الموصوف في مرحلة أولى وفي لحظة من لحظات المسار الروائي يعود الى الظهور بعد ذلك مصحوبا بفارق يدرك بالكاد، لأن هذا الفارق ذو طبيعة فضائية موقعية (مثال: ما يكون على اليمين يصبح على اليسار) .

فالزمن يفكك الفضاء ثم يشكل الشيء كمتتالية مـن القطع يغطي بعضها بعضـا بشكل كلي تقـريبا. وفي هـذا «التقريـب» الفضائي يوجـد البعد الزمني للشيء. فـالأمر يتعلق اذن بنوع مـن التحول نجده بشكـل فج في حركة صفـائح فانوس سحـري أو في أشرطة الرسوم «الساحرة».

يمكننا أن نفهم الآن الـداعي الذي من أجله كـان روب غريي دائما يستعيـد الشيء بشكل بصري خـالص: فـالمعنى هـو الحس الوحيد الذي يكون فيه المتـواصل هومجموع حقول صغيرة جدا، لكن كـاملة، والفضـاء لا يمكن أن يتحمـل الا التحولات المنجـزة، والانسان لا يشـارك أبدا بصريا في السيرورة الـداخلية للتـدهور حتى في حـالتها التجزيئية الى أقصـى حد، فهو لا يـرى الا الآثار. واذن فالمؤسسة البصرية للشيء هي الوحيدة التي يمكن أن تشمل في الشيء زمنا منسيا يـدرك بآثاره وليس بمـدته، أي زمنا مجردا من القدرة على التأثير.

ان كل مجهـود روب غريي هـو اذن انه ابتكـر للشيء فضاء مصحوبـا من قبل بنقـط تحولاته بشكـل أنه يتفكك أكثـر من أن يتدهور. ولكي نستعيد المثال السابـق، فالكتابة بالنيون في محطة مونتيرنـاس يمكن أن تكون شيئا جيـدا بالنسبة لروب غـريي في حدود أن المركب المقترح هنـا هو من طبيعة بصرية خـالصة، وأنه مكون من عـدد معين من المواقع ليس لها مـن حرية سوى حـرية الاستنساخ أو التبادل. ويمكننـا من موقع آخـر أيضا أن نتصور أشياء سمجـة بطريقـة روب غريـي، وسيكون ذلـك مثلا قطعـة السكر المبللـة بالماء والتـي تذوب تدريجيـا (ومن ذلـك استخرج علماء الجغـرافيا صـورة التضاريـس الصلصاليـة). وهنا فـان التقهقر نفسه سيكون غير متطابق مع هدف روب غريي ذلك لأنه لا يعيد زمنـا منذرا ومـادة معديـة، وعلى العكس، فـأشياء روب غريي لا تخلـق فسادا أبدا، انها تخادع أو تختفي ، فالـوقت ليس أبدا تدهورا أو كارثة ، انه فقط تبادل للموقع أو غطاء للعناصر.

وقـد أشـار روب غـريـي في رؤيتـه المنعكسـة أن الحوادث الانعكاسية هـي التي تعرض لهذا النوع مـن القطيعة، ويكفي أن نتخيل أن التغيرات الثابتـة التوجيه والناتجة عـن التفكير النظري يمكن أن تتحلـل وتتشتت على امتـداد مدة لكـي نحقق فـن روب غريي بالذات. لكن، وهذا شيء واضح، فان الدمج الكامن للزمن في الرؤية للشيء هو فعل غامض، فـأشياء روب غريي لها بعد زمني، لكنهـا لا تملك الـزمن الكـلاسيكي. فـزمنها غير مـألوف، زمـن مجاني، يمكـن أن نقول إنـه أعـاد اليـه زمنا مستـدركـا ، أو على الأصح أعاد إليه الحركة بلا زمن.

وليـس لـدينـا النية هنـا أن نعـرض للتحليـل الاستـدلالي للمحاولات ، ويجب أن نتـذكر جيدا مـع ذلك أن هذا المؤلـف هو تاريخ لزمن دائري ينفي نفسه بنفسه بشكل من الأشكال بعد أن يقود الناس والأشياء في مسار ويتركهـم في نهايته تقريبا وكأنهم في حالة البدء. كل هذا يحدث وكـأن التاريخ كله ينعكس على مرآة تضع في اليسـار ما كـان على اليمين والعكس، وذلـك على نحو لا يكـون تحول «القصة» فيـه الا انعكاسـا لمرآة مـوزعة على أربـع وعشرين سـاعة. وبـالطبع فلكـي تكون اعـادة الالتصاق معبرة يجب أن تكون نقطة البداية فريدة. ومـن هنا فان الدليل ذا المظهر البوليسي أو القـريب من الـرؤية النظريـة يكون هو تحول هـوية جثة ما.

نحـن نـرى أن دليـل المحاولات نفسـه لا يعمـل سـوى على تضخيم هذا الـزمن المحي أو (المنسي) الذي أصبغـه روب غريي على أشيائه، وهذا ما يمكن تسميته بالزمن ـ المرآة، الزمن النظري. وسيكون هـذا الأمر أكثر وضـوحا في طـريق العودة حيث يمثل الزمـن الفلكي زمن المد والجزر الذي يغير المحيـط الأرضي بلسان يجري، الحركة ذاتها التي تتبـع الشيء المباشر برؤيته الانعكـاسية ثم تجمعها. ان المد والجزر يغيران الحقـل البصري للمتجول مثلما يعكس التفكير اتجاه الفضـاء. فقط عندما يتحقق المد يكون المتجول في الجزيرة غائبا عن مد التحول ذاته ويكون الزمن بين قوسين. ان هذا الغياب المتنـاوب هو في الحقيقة الفعل المركـزي لتجارب روب غـريي: أن يغيـب الانسـان عـن صنع أو عـن صيرورة الأشيـاء وتشيـيء العالم أخيرا.

إن محاولة روب غـريي هـي محاولة حـاسمة بـاعتبار أنها تهجم على مادة الأدب التي مازالت تتمتـع بامتياز كلاسيكي تام: هو الشيء . وليس معنـى هذا أن كتابا معاصرين لم يهتمـوا بذلك حيث هناك بـونج وجان كايـرول ولكن طريقة روب غـريي هي تجريبية نـوعا ما، فهـي تهدف الى طرح سـؤال كلي حول الشيء، ومـن ثمة تقصي كـل تحول غنـائي. ولكـي نقف على مثـل هـذه المعالجة الكـاملة يجب أن نتعـرض للفن التشكيلي المعـاصر حيث نلاحظ قلـق التحطيم العقلاني للشيء الكلاسيكـي. فأهمية روب غريي أنه هاجم آخر مـوقع في الفن التقليدي المكتوب، أي التنظيم الفضائي الأدبي. ومحاولته توازي في أهميتها محاولة السوريالي أمام العقلانية أو المسرحي الطليعي (بيكيت ويونسكو وأداموف) أمام الحركـة المسرحية البـورجوازيـة. لكن حـل روب غريـي لا يستعير أي شيء مـن هـذه المعـارك المماثلـة، فهـدمـه للفضـاء الكلاسيكي لم يكن لا علميا ولا معقولا، بـل كان ينبني بالأحرى على أساس بنية جديـدة للمادة والحركة. وعماده التماثلي لم يكن لا العالم الفرويدي ولا العالم النيوتوني. وبالأحرى يجب التفكير في مركـب عقلي نابع من العلـوم والفنون المعاصرة مثل الفيـزياء الجديدة والسينما. ونحـن لا يمكن أن نشير الى ذلـك بشكل قـط

لأننا نفتقد الى تاريخ للأشكال سواء هنا أو هناك.

ولأننا نفتقد كذلك الى جمالية الرواية (أي الى تاريخ تأسيسها من طرف الكاتب) فلا يمكن إلا أن نحدد ـ بشكل فظ ـ موقع روب غريي في إطار تطور الرواية. وهنا أيضا يجب التذكير بالعمق التقليدي الذي تنبني عليه محاولة روب غريي فالرواية منذ القديم تأسست كتجربة في العمق عمق اجتماعي مع بلزاك وزولا، ونفسي مع فلوبير، وتذكري مع بروست. وقد حددت الرواية حقلها دائما في المستوى الداخلي للانسان أو المجتمع. وهذا ما يطابقه عند الروائي مهمته في التنقيب والاستخلاص . وهذه الوظيفة التنظرية المدعمة بأسطورة الجوهر الانساني الملازمة كانت دائما طبيعية في الرواية الى درجة أننا نحاول تحديد عملها (ابداعا أو تلقيا) باعتباره متعة اللجة.

إن محاولة روب غريي (وبعض معاصريه كايرول وبانجي مثلا ولكن بشكل مختلف جدا) تهدف الى بناء الرواية سطحيا ، فقد تم وضع العمق بين قوسين، وتم رفع الأشياء والفضاءات ، وتنقل الانسان من هذه الى تلك الى مقام الذوات، فأصبحت الرواية تجربة مباشرة عن محيط الانسان دون أن تكون لهذا الانسان القدرة على الافتخار بميزة نفسية أو ميتافيزيقية أو تحليل ـ نفسية لمواجهة المحيط الموضوعي الذي يكتشفه. الرواية لم تعد هنا من عالم جهنمي، ولكنها من عالم أرضي. انها تعلم كيف نرى العالم ليس بعيون المعرف le confesseur أو الطبيب أو الإله وكل الأقانيم الدالة عند الروائي الكلاسيكي بل بعيون انسان يمشي في المدينة مجردا من كل أفق غير أفق ما يشاهد، ومن كل سلطة غير سلطة عينيه.

الأدب الأدبي

إن الرواية عند روب غريي لا تقرأ في نفس الآن بالطريقة الشاملة والمتقطعة التي نلتهم بها أية رواية تقليدية، حيث ينتقل الفهم من فقرة الى أخرى، ومن أزمة الى أزمة، وحيث لا تلتقط العين المسار الخطي إلا بشكل متقطع، كما لو أن القراءة في شكلها الأكثر مادية يجب أن تعيد انتاج التراتبية نفسها للعالم الكلاسيكي الذي يتميز بلحظات شجية مرة ولا معنى لها مرة أخرى. كلا، فعند روب غريي يفرض السرد بنفسه ضرورة الهضم الاستيعابي للمادة كما لو أن القارىء يخضع الى نوع من التربية الصارمة ويحس بأنه مشدود وممدد على استمرارية الأشياء ومساراتها، ولا يأتيه الامساك اذن لا من الاكراه أو الاغراء بل من الاستثمار المتدرج والحاسم، لأن ضغط السرد يتساوى بشكل صارم كما ينبغي أن يكون في أدب الملاحظة

ان هذه النوعية الجديدة من القراءة ترتبط هنا بالطبيعة البصرية الخالصة للمادة الروائية. ونحن نعرف أن الهدف الذي يريده روب غريي هو أن يعطي للأشياء في الأخير امتيازا حكائيا لم يكن يعطى لحد الآن الا الى العلاقات الانسانية وحدها. ومن هنا يبرز الهدف الوصفي المجدد بعمق، ذلك لأن المادة في هذا العالم «الموضوعي» لا تقدم أبدا كوظيفة القلب الانساني (ذكرى أشياء مستعملة) لكن كفضاء عنيد لا يمكن للانسان أن يعايشه الا بالسير معه وليس باستعماله أو اخضاعه.

هنا يكمن الاكتشاف الروائي الكبير الذي ضمنت «المحاولات» أول مواقعه ، مواقع البداية وتشكل «الرائي» مرحلة ثانية فيه تم الوصول إليها طبعا بشكل مقصود. ذلك أننا نحس دائما أن الابداع عند روب غريي يستثمر منهجيا طريقة محددة سلفا. ونحن نتقدم كما أعتقد عندما يأخذ مؤلفه قيمة التمثيل، كما أن مؤلفه مثله مثل أي عمل أدبي أصيل يصبح أكثر من مجرد أدب، أي مؤسسة للأدب: نحن نعرف أن كل ما ينتمي للأدب بالفعل منذ خمسين سنة يملك هذه الفضيلة الاشكالية.

ان أهمية «الرائي» هي في العلاقة التي يقيمها الكاتب بين الأشياء والقصة. ففي «المحاولات» بنى العالم الموضوعي على لغز من نمط بوليسي، وفي «الرائي» ليس هناك أي وصف للقصة. فهذه الأخيرة تقع في نقطة الصفر الى حد أننا نستطيع بالكاد تسميتها وأقل من ذلك تلخيصها (كما يدل على ذلك حرج النقاد). أستطيع فقط أن أتقدم في جزيرة بلا تحديد حيث يخنق المسافر الراعية الشابة ويعود الى القارة. لكن هل أنا متيقن من هذه الجريمة؟ ان الفعل ذاته يتم نفيه (تبييضه) حكائيا (وهذا الفراغ ظاهر في وسط السرد)، والقارىء لا يستطيع إلا استنتاجه من الجهد المتأني للقاتل الذي يبذله من أجل محو هذا الفراغ (اذا جاز لنا القول)، وملئه بزمن «طبيعي» . ويمكن القول كذلك أن امتداد العالم الموضوعي والدقة المتأنية في اعادة البناء يطوقان هنا حدثا غير محتمل. ان أهمية السوابق والنتائج وأدبيتها المطنبة ومعاندتها لكي تقال تجعل الفعل مشكوكا فيه بالقوة هذا الفعل الذي فجأة وبشكل مناقض للخاصية التحليلية للخطاب ليس له كلمة مضمونة بشكل مباشر قط.

ان تبييض الفعل يأتي أولا وبطبيعة الحال من الطبيعة الموضوعية للوصف. فالحكاية (وما نسميه «الروائي» بالتحديد) هي نتاج نموذجي لحضارات الروح، ونحن نعرف هذه التجربة الاثنولوجية لـ «أميرودان»، فقد قدم فيلم «الصيد تحت البحار» لسود من الكونغو ولطلبة بلجيكيين، وقد لخصه الأولون تلخيصا وصفيا دقيقا وملموسا ودون أي وهم خيالي، أما الآخرون فعلى العكس أبانوا عن ضعف بصري كبير فتذكروا بشكل سيىء التفاصيل واخترعوا الحكاية وبحثوا عن الآثار الأدبية وحاولوا ايجاد حالات عاطفية، وبالضبط فهذا الانبثاق التلقائي للمأساة

هو ما يقطعه في كل لحظة النظام البصري لروب غريي وذلك مثلما تمتص دقة المشهد عند الكونغوليين كل الدواخل المضمرة (والدليل المناقض هو أن نقادنا الروحيين الذين بحثوا دون جدوى في «الرائي» عن القصة وأحسوا أن الرواية بدون دليل باثولوجي أو أخلاقي لا تنتمي لهذه الحضارة الروحية التي تحملوا مسؤولية الدفاع عنها) . هناك اذن صراع بين العالم البصري الخالص للأشياء وعالم الدواخل الانسانية . وباختيار روب غريي للأول لا يمكنه الا أن ينجذب بتحطيم الحكاية.

هناك بالفعل في «الرائي» تحطيم مقصود للحكاية فالحكاية تتراجع وتصغر ثم تتحطم تحت ثقل الأشياء. وتعمل الأشياء على استثمار الحكاية وتتداخل معها لتلتهمها بشكل جيد. ومن الملاحظ أننا لا نعرف الجريمة ولا أسبابها ولا حالاتها ولا حتى أفعالها. نعرف فقط المواد المعزولة والفاقدة في وصفها لكل قصديتها الظاهرة. فمعطيات الحكاية ليست هنا سيكولوجية ولا حتى باثولوجية (على الأقل في موقعها الحكائي)، فهي تختزل الى بعض الأشياء تنبثق تدريجيا من الفضاء والزمن دون أي تجاوز سيىء معلن: الفتاة الصغيرة (أو طبيعتها الأصلية لأن اسمها يتبدل باستمرار وعن غير قصد)، والحبل الصغير والوتد وعمود الدعامة وقطع الحلوى.

وحده التنسيق المتنامي لهذه الأشياء هو الذي يرسم ، ان لم تكن الجريمة نفسها فعلى الأقل مكانها وزمانها. فالمواد تتجمع فيما بينها بنوع من الصدفة، لكن من تكرار مجموعة من الأشياء (الحبل الصغير وقطع الحلوى والسجائر واليد ذات الأظافر الحادة) يولد احتمال استعمالها جميعها في الجريمة. فهذه التجميعات لهذه الأشياء (كما نقول تجميعات الأفكار) تهيىء القاريءخطوة خطوة الى وجود دليل محتمل، لكن دون القدرة على تسميته البتة، كما لو أننا في عالم روب غريي يجب أن ننتقل من نظام الأشياء الى نظام الأحداث بواسطة سلسلة من ردود الفعل الخاصة، متفادين بعناية شديدة المرور بأي وعي أخلاقي.

لا يمكن لهذا النقاء الا أن يكون مقصودا بالطبع، فالرائي كلها تنشأ من المقاومة المستحيلة للحكاية، والأشياء توجد باعتبارها الموضوع ــ الصفر للبرهان، والرواية تقع في هذه المنطقة الضيقة والصعبة، حيث تبدأ الحكاية (الجريمة) في التفسخ وفي جعل العناد الرائع للأشياء في ألا تكون إلا هنا مقصودا. أيضا. هل هذا الميل الصامت لعالم موضوعي بشكل خالص نحو الدواخل والباثولوجيا ينتج ببساطة عن علة في الفضاء؟ واذا ما أردنا أن نتذكر أن الهدف العميق لروب غريي هو أن يعرض لكل الامتدادات الموضوعية كما لو أن يد الروائي تتبع نظره في ادراك كامل للخطوط والمساحات فاننا سنفهم بأن عودة بعض الأشياء وأجزاء الفضاء المميزة من خلال تكرارها نفسها تشكل وحدها تصدعا أو ما يمكن تسميته بالبداية الأولى للذبول في النظام البصري الذي يقدمه الروائي على أساس التجاوز والامتداد والتوسيع. يمكننا القول إذن أنه بالقدر الذي يحطم فيه لقاء بعض الأشياء المتكرر توازي النظرات والأشياء تحدث الجريمة أي الحدث . فالعيب الهندسي وارهاق الفضاء واكتساح العودة هي الفتحة التي من خلالها ستهدد الرواية فيها بالحصار من قبل النظام السيكولوجي والباثولوجي والحكائي، وهنا بالتحديد تبدو الأشياء الممثلة لنفسها وكأنها تنفي قدرها كموجودات خالصة، فتستدعي الحكاية وما يحيط بها من أشياء ضمنية. فتكرارها والربط بينها يعريانها من كينونتها هنا ليلبساها' كينونة أشياء أخرى.

إننا نرى كل الفرق الذي يفصل صيغة التكرارات هذه عن تيمة المؤلفين الكلاسيكيين . فتكرار التيمة يجعل من عمقها مسلمة، والموضوع هو علامة أو مظهر لتماسك داخلي. وعكس ذلك نجده عند روب غريي حيث لا تكون مجموعات الأشياء تعبيرية بل ابداعية، فمسؤوليتها ليست تعبيرية بل خلاقة ، وليست مهمتها بيانية بل دينامية، وقبل أن تخلق لا شيء منها يمكن أن يقرأ يكون موجودا، انها تحدث الجريمة ولا تقدمها ، وبكلمة واحدة انها لفظية. ان رواية روب غريي تبقى اذن خارج النظام التحليل ــ نفسي كليا، ولا يتعلق الأمر هنا بصيغة للتعويض والتبرير حيث يتم أولا التعبير عن بعض التوجهات من خلال بعض الأفعال. ان الرواية تهدم عمدا كل ماض وكل عمق، فهي رواية توسع لا رواية فهم. والجريمة لا توازي شيئا (وبالأخص الرغبة في الاجرام) ، فهي في كل الأوقات ليست جوابا أو حلا أومخرجا لأزمة.. فهذا العالم لا يعرف لا الضغط ولا الانفجار ، ولا يعرف سوى تلاقي تقاطعات المسارات وعودة الأشياء. واذا ما سعينا الى قراءة الاغتصاب والقتل كأفعال تقوم على أساس باثولوجي فذلك يتم باستقرائنا التعسفي لمحتوى الشكل، وسنكون هنا ضحايا مرة أخرى لهذا الحكم القبلي الذي يجعلنا نعطي للرواية جوهرا هو الجوهر الذي نمنحه للواقع نفسه، أي لواقعنا نحن، فنحن دائما نتصور المتخيل كرمز للواقع ونريد أن نرى في الفن ليطوطة Litote الطبيعة. وفي حالة روب غريي كثيرون هم النقاد الذين زهدوا في الأدبية البارزة لعمله في محاولة منهم لادخال فيض من الخير والشر في هذا العالم الذي يشير فيه كل شيء مع ذلك الى الاكتمال الظاهر، في حين أن تقنية روب غريي هي بالتحديد الرفض الجذري لكل ما هو فائق الوصف.

إن هذا الرفض للتحليل النفسي يمكن التعبير عنه بشكل آخر بقولنا أن الحدث عند روب غريي لا يتم تقديمه مبرأ Focalise

أبدا. ويكفي أن نفكر فيما يمثله في الرسم عند رامبراند مثلا الفضاء المركز ظاهريا خارج القماش ، فهذا العالم المكون من الأشعة والانتشار هو بالتقريب ما نجده في روايات العمق. هنا لا شيء شبيه فالضوء لا يسوي نفسه، فهو لا يعبر انما يبسط والفعل ليس الجواب الفضائي لنبع سري، حتى أن السرد يعرف لحظة امتياز (صفحة الوسط البيضاء)، ولذلك فهي ليست مركزية . فالأبيض (الجريمة) ليس هنا مسكنا للاغراء، انه فقط أقصى نقطة في سباق، والحجر الذي منه يعود السرد الى منبعه. فهذا الغياب العميق للمسكن يعاكس باثولوجيا القتل، وهذا الأخير يتم تطويره وفق طرق بلاغية وليس موضوعاتية، وينكشف كما هو في موضعه وليس اشعاعيا.

لقد أشرنا الى أن الجريمة هنا لم تكن غير تصدع في الفضاء والزمن (وهو الشيء نفسه لأن مكان القتل، الجزيرة، ليس إلا رسما لمسار) ، وكل المجهود الذي يقوم به القاتل هو اذن (في الجزء الثاني من الرواية) أن يغطي الزمن وأن يجد له استمرارية تكون هي البراءة (وهذا هو التعريف نفسه للحجة بالتحديد، لكن تغطية الزمن هنا لا تتحقق أمام الآخر البوليسي وانما أمام وعي فكري خالص يبدو وكأنه يتخبط حلميا في رعب رسم غير كامل) . ولكي تختفي الجريمة كذلك، لابد أن تتخلى الأشياء عن عنادها في البقاء مجتمعة ومجموعة. ونحن نحاول أن نعيد إليها عن طريق استعادة التوالي الخالص للتجاور يلتبس البحث المتواصل عن فضاء بلا نسيج (والحق أننا لا نعرف الجريمة سوى عن طريق هدمها) بانمحاء الجريمة، أو أن هذا الانمحاء لا يوجد الا في شكل نوع من منحدر الماء الاصطناعي الممدد بشكل رجعي طول اليوم. فالزمن يأخذ فجأة سمكا، ثم نعرف أن الجريمة وقعت. لكن في اللحظة التي يتخم فيها الزمن بالمتغيرات يتخذ صفة جديدة هي صفة الطبيعي. فكلما استعمل الزمن أكثر ظهر وكأنه مستساغ أكثر. و«ماتيوس» المسافر القاتل ملزم بعرض وعيه دون توقف على صدع الجريمة كريشة ملحلحة. وفي هذه اللحظات يستعمل روب غريي الأسلوب غير المباشر والخاص.

الأمر يتعلق إذن براء أقل من تعلقه بكذاب، أو أن مرحلة الاستبصار في القسم الأول بالأحرى تتلوها مرحلة الكذب في القسم الثاني. فالتمرين المتواصل على الكذب هو الوظيفة النفسية الوحيدة التي يمكن أن نمنحها لماتيوس كما لو أن السيكولوجية والسببية والمقصدية كلها في أعين روب غريي لا تستطيع أن تقيد القاعدة الكافية للأشياء سوى في شكل جريمة وفي شكل حجة لجريمة. إن ماتيوس باعادة تغطية يومه بطبقة من الطبيعة (زمنية وسببية) يكشف (وربما ينكشف) عن جريمته، ذلك لأن ماتيوس ليس أمامنا أبدا سوى وعي معاد التشكيل، وهذا هو موضوع أوديب . والفرق هو أن أوديب يعترف بخطأ تمت الاشارة إليه سابقا قبل الكشف عنه، وجريمته جزء من اقتصاد سحري للتعويض (طاعون التيبس)، أما الرائي فهو يفشي جريمة معزولة، عقلانية لا أخلاقية، ولا تظهر في أي لحظة، وهي معروضة في انفتاح كلي على العالم (السببية والنفسية والمجتمع). فإذا كانت الجريمة تشكل فسادا فهي فساد للزمن وليس للدواخل الانسانية ولا يشار إليها بدمارها بل بالتدبير المعيب لمدتها. هكذا تظهر حكاية الرائي لا اجتماعية ولا أخلاقية ومعلقة بالأشياء ومثبتة في حركة مستحيلة باتجاه تدميرها الخاص، ذلك لأن مشروع روب غريي دائما هو أن العالم الروائي يقوم على أشيائه وحدها. وكم في الممارسات المحفوفة بالخطر حيث يتخلص البهلوان من نقط ارتكازه المشوشة، فالحكاية اذن تختصر وتخلخل شيئا فشيئا. والأحسن بالطبع هو التخلص منها. واذا كانت لا تزال موجودة في الرائي فانما كموقع لقصة ممكنة (درجة الصفر في القصة أو المانا حسب ليفي ــ ستروس)، وذلك لابعاد آثار السلبية الخالصة الأكثر عنفا عن القارئ.

بطبيعة الحال فمحاولة روب غريي تقوم على أساس الشكلانية الجذرية. لكن يعتبر ذلك في الأدب مؤاخذة غامضة، لأن الأدب شكلي بالتعريف، فليس هناك من مصطلح وسط بين خرق الكاتب وجماليته. واذا كنا نعتبر الابحاث الشكلية ضارة فما يجب منعه هو فعل الكتابة بل البحث. يمكن أن نقول على العكس من ذلك أن شكلنة الرواية كما ينجزها روب غريي ليس لها من قيمة الا اذا كانت جذرية، أي اذا كان الروائي يملك الشجاعة في التماس رواية بلا محتوى قصدا، وعلى الأقل خلال مدة يريد أن يرفع فيها كل العراقيل النفسية والبورجوازية. ان تأويلا ميتافيزيقيا أو أخلاقيا للرائي ممكن بدون شك (وقد أعطى النقد الدليل على ذلك)، وذلك في حالة تحرير حالة الصفر في الحكاية للقارئ الواسع الثقة بنفسه كل أنواع الحصار الميتافيزيقية. فمن المكمن دائما أن نشغل حرف السرد بروحانية مضمرة، وأن نقوم بتحويل أدب الملاحظة الخالص الى أدب الاحتجاج أو الصراخ. وبالتعريف فالواحد يعطي للآخر. وبالنسبة إلي فإنني أعتقد أن الأمر يتعلق بتجريد الرائي من قيمته، فهو كتاب لا يمكنه أن يقوم إلا بوصفه انجازا كاملا للنفي ، وهذا المعنى فقط يمكن أن يتخذ موقعه في هذا الحيز الضيق جدا، وفي هذا الدوار النادر حيث يسعى الأدب الى أن يحطم نفسه دون أن يستطيع، وأن يحجز في حركة واحدة محطما ومحطما. وقليلة هي الأعمال التي تدخل في هذا الهامش القاتل، لكن هي اليوم وحدها التي تعتبر بلا شك. ففي الظروف الاجتماعية الحالية لا يمكن للأدب أن يكون في الوقت نفسه موجها للعالم ومتقدما عليه كما هو الحال في فن

التجاوز كله الا في حالة ما قبل الانتحار الدائم، ولا يمكن أن توجد الا في صورة مشكله الخاص معاقبا ومطاردا. والا فمهما كان سخاء مضمونه أو دقته فإنه ينتهي دوما برزوحه تحت ثقل الشكل التقليدي الذي يعرضه للخطر بالقدر الذي يشكل فيه هو حجة المجتمع المستلب الذي ينتجه ويستهلكه ويبرره . ان الرائي لا يمكن أن ينفصل عن نظام الأدب الارتكاسي، لكنه وهو يحاول أن يعقم شكل السرد نفسه، ربما يهيىء دون أن يحقق، حالة اللاتكيف عند القارىء بالنسبة للفن الجوهري للرواية البورجوازية. انه على الأقل الافتراض الذي يتيح اقتراحه هذا الكتاب.

الأدب .... اليوم
حوار مع رولان بارط

* هل بإمكانكم أن تقولوا لنا ما هي انشغالاتكم الآن والى أي حد تتقاطع هذه الانشغالات مع الأدب؟

– لقد كنت أهتم دائما بما يمكن تسميته بالوظيفة الخاصة للأشكال غير أنني فقط في آخر كتابي ميثولوجيات رأيت أنه يجب طرح هذا الموضوع بمصطلحات الدلالة، ومنذ ذلك الحين ، أصبحت الدلالة ظاهريا انشغالي الأساسي، أي الدلالة التي تعني اتحاد الشيء الذي يعني بالمعنى، واذا شئتم أيضا أقول لا الأشكال ولا المضامين، بل السيرورة التي تربط هذه بتلك وبعبارة أخرى، فمنذ التقديم المؤخر لكتابي ميثولوجيات أصبحت الأفكار والموضوعات تهمني أقل مما تهمني الطريقة التي يلجأ إليها المجتمع لانتاج المادة الخاصة بعدد معين من الأنساق الدالة. هذا لا يعني أن هذه المادة مختلفة ، بل يعني بأننا لا يمكن أن ننقب عليها وأن نستعملها ، وأن نحكم عليها، وأن نصنع منها مادة للتفسيرات الفلسفية والسوسيولوجية أو السياسية دون أن نصف ونفهم أولا نسق الدلالة التي لا تشكل فيه الا عنصرا. ولأن هذا النسق شكلي، وجدت نفسي محشورا في سلسلة من التحليلات البنيوية التي تهدف كلها الى تحديد عدد من «اللغات» المافوق ـ لسانية extra - linguistuques فهناك في الحقيقة عدد من اللغات بعدد بالموضوعات الثقافية (كيفما كانت أصولها الحقيقية) قام المجتمع بمنحها سلطة الدلالة. فمثلا الطعام يصلح للأكل، لكنه يصلح أيضا لانتاج دلالة (شروط ، ظروف أذواق). فالطعام اذن نسق دال، ويجب أن نقوم بوصفه باعتباره كذلك في يوم من الأيام، وكأمثلة عن الأنساق الدالة (اذا تركنا نسق اللغة بالمعنى الحرفي جانبا) يمكن أن نذكر اللغة واللباس والصور والسينما والموضة والأدب.

بطبيعة الحال ، فهذه الأنساق ليس لها نفس البنية ، ويمكن أن نتوقع أن الأنساق الأكثر أهمية أو الأكثر تعقيدا هي الأنساق المشتقة من الأنساق الدالة نفسها، انه حال الأدب الذي هو مشتق من نسق دال بامتياز هو اللغة، وهو حال الموضة كذلك، على الأقل كما هي متصورة في مجلات الموضة، ولهذا فإنني بدل أن أتعامل مباشرة مع الأدب، وهو النسق المخيف بسبب غناه بالقيم التاريخية، حاولت مؤخرا وصف نسق الدلالة الذي يشكله اللباس النسائي المعاصر كما تصفه المجلات المتخصصة [٢]. وكلمة وصف هذه تقول الكثير، وأنا باستقراري داخل الموضة كنت أدخل الأدب. واجمالا ، فليست الموضة المكتوبة إلا أدبا خاصا ونموذجيا ، ذلك لأنها وهي تصف اللباس تقوم بمنحه معنى (من معاني الموضة) ليس هو المعنى الحرفي للجملة. أليس هذا هو التعريف نفسه للأدب؟ ان التشابه يذهب بعيدا، فالموضة والأدب هما بلا شك ما اسميه الأنساق المثلية الثابتة homeostatiques ، أي الأجناس التي لا تقوم وظيفتها على ايصال مدلول موضوعي خارجي وسابق على النسق ، ولكن تقوم على خلق توازن وظيفي ، ودلالة متحولة، ذلك لأن الموضة ليست شيئا آخر غير ما نقول نحن عنها، والمعنى الثاني للنص الأدبي هو بلا ريب معنى «فارغ» على الرغم من هذا فالنص لا يتوقف عن الاشتغال كدال عن هذا المعنى الفارغ. ان الموضة والأدب معا يدلان بقوة ، وبدقة ، وبكل حيل الأدب المتطرف ، لكن، واذا جاز لنا القول ، يدلان على «لاشيء» فوجودهما يكمن في الدلالة signification وليس في مدلولاتهما signifies.

واذا كان حقا أن الموضة والأدب يشكلان نسقين دالين يكون المدلول فيهما مبدئيا خائبا، فهذا يستوجب بقدرية أن نراجع الأفكار التي يمكن أن تكون لنا عن تاريخ الأدب. فكلاهما يشبهان سفينة أرجو Argo. فأجزاء ومواد الموضوع تتغير الى درجة أن الموضوع هو دوريا جديد، وبالتالي فان الاسم الذي هو وجود هذا الموضوع يبقى دائما هو نفسه إن الأمر يتعلق بالأنساق أكثر من تعلقه بالموضوعات، فوجودها في الشكل وليس في المضمون أو الوظيفة وبالنتيجة فهناك تاريخ شكلي لهذه الأنساق يستنفد بدون شك جهدا أكثر مما يستنفد تاريخها بالمعنى الحرفي كما نظن، وذلك بسبب أن هذا التاريخ هو معقد ، وملغى أو مهيمن عليه من طرف تحول باطني للأشكال . هذا أمر واضح بالنسبة للموضة، حيث تكون دورات الأشكال منتظمة، فتكون اما سنوية على المستوى القصير أو جيلية على المستوى الطويل(انظر الأعمال

المتازة لكروبر Kroeber وريتشاردسون Richardson).
وبالنسبة للأدب فالمشكلة أكثر تعقيدا بالطبع، ذلك بسبب أن الأدب يستهلكه مجتمع أوسع مندمج أكثر من مجتمع الموضة، وبخاصة بسبب أن الأدب (المطهر) من أسطورة التافه الخاص بالموضة من المفروض فيه أن يجسد نوعا من الوعي عند المجتمع كله، وهو بهذا يصبح تاريخيا قيمة طبيعية اذا جاز لنا القول. وبالفعل فتاريخ الأدب بوصفه نسقا دالا لم يكتب أبدا، فمنذ زمن طويل تمت كتابة تاريخ الأجناس(وليس له الا صلات قليلة مع تاريخ الأشكال الدالة)، وهذا التاريخ هو التاريخ الذي يغلب على المناهج المدرسية الى حد الآن، ثم وبتأثير تين Taine وماركس Marx تم تأسيس تاريخ للمدلولات الأدبية هنا وهناك، والتأسيس الأكثر اثارة على هذا المستوى هو بلا شك عمل غولدمان Goldmann. فقد ذهب غولدمان بعيدا، لأنه حاول أن يربط الشكل (التراجيديا) بالمضمون (الرؤية عند الطبقة السياسية)، لكن وحسب اعتقادي فالتفسير كان غير تام، لأن الربط نفسه، أي الدلالة على العموم لم يكن مفكرا فيها بشكل جيد. فما بين عنصرين الأول تاريخي والثاني أدبي نحن نلمس علاقة تماثلية analogique (الخيبة التراجيدية لباسكال وراسين تنتج ـ كما تنتج النسخة ـ الخيبة السياسية للجناح اليميني في الحركة الجنسينية) لدرجة أن الدلالة الي يطلبها غولدمان بكثير من الحدس تبقى في نظري حتمية مقنعة، وما ينبغي عمله ليس هو اعادة كتابة تاريخ المدلولات الأدبية، ولكن تاريخ الدلالات أي على العموم تاريخ التقنيات الدلالية التي بفضلها يفرض الأدب معنى لما يقول (حتى وان كان فارغا). وباختصار يجب أن تكون لنا الشجاعة في الدخول الى «مطبخ المعنى».

* لقد كتبتم فيما مضى «كل كاتب عندما يولد تطرح عليه قضية الأدب» ألا يمكن أن تفرض اعادة السؤال المستمرة والضرورية هذه في المستقبل تأثيرا قويا على بعض الكتاب الذين لا تشكل «اعادة السؤال بالنسبة لهم سوى «طقس» أدبي بدون هدف حقيقي؟ ثم ألا تعتقدون من ناحية أخرى أن مفهوم «الفشل» الضروري لـ «النجاح» العميق للعمل غدا هو الآخر مقصودا في معظم الأحيان؟

– هناك نوعان من الفشل الأول هو الفشل التاريخي لأدب لا يمكن أن يجيب على الأسئلة التي يطرحها العالم دون أن يشوه الطابع المخيب للنسق الدال الذي يتشكل في هذه الحالة شكله الأكثر نضجا. فالأدب اليوم قد تم اختزاله الى مجرد وضع للأسئلة على العالم، في حين أن العالم المستلب يحتاج الى اجوبة. والفشل الثاني هو الفشل الاجتماعي للعمل الأدبي أمام جمهور يرفضه. فالفشل الأول يمكن أن يعيشه كل كاتب اذا كان واضحا، مثل الفشل الوجودي لمشروعه في الكتابة. ونحن لا نستطيع أن نقول عن ذلك شيئا، ولا يمكن أن نخضع ذلك الى نوع من الاخلاقية أو الى نوع من النقاء على الأقل. فما الذي يمكن قوله لوعي شقي مفروض عليه تاريخيا أن يكون شقيا؟ إن هذا الفشل ينتمي الى هذه «الفلسفة الداخلية التي لا يجب الافصاح عنها البتة (ستندال). أما بالنسبة للفشل الاجتماعي فهو لا يهم (بعد المؤلف نفسه بالطبع) علماء الاجتماع أو المؤرخين الذين يفسرون رفض الجمهور بأنه مظهر يعبر عن موقف اجتماعي أو تاريخي. ويمكن أن نلاحظ في هذه النقطة أن مجتمعنا يرفض عددا قليلا من الأعمال، وأن «المثاقفة» مع الأعمال المتمردة (القليلة بالطبع) وغير التقليدية أو المتنسكة. أو ما نسميه باختصار الأعمال الطليعية هو عمل يحدث بسرعة. فاذن نحن لا نرى أبدا ثقافة الفشل هذه التي تتحدثون عنها، لا عند الجمهور، ولا عند الناشرين (بالطبع)، ولا عند الكتاب الشباب الذين يبدون جلهم واثقين بما يقومون به من عمل. ربما لا يمكن لهذا الاحساس الأدبي الفاشل أن يأتي الا الى أولئك الخارجين عنه.

* في «درجة الصفر في الكتابة» وفي نهاية «ميثولوجيات» [٣] قلتم أنه ينبغي البحث عن «مصالحة بين الواقع والناس، بين الوصف والتفسير، بين الموضوع والمعرفة». هل هذه المصالحة مستمدة من موقف السورياليين الذين يعتبرون أن «الانكسار» الذي حدث بين العالم والفكر الانساني لا يمكن أن يعالج؟ وكيف توفقون بين هذا الرأي ودفاعكم عن «الالتزام المخفق» عند الكاتب؟

بالنسبة للسوريالية، فالتطابق بين الواقع والفكر الانساني، رغم الاغراءات السياسية للحركة، كان ممكنا أن يحدث بشكل مباشر، أي بدون أية وساطة. لكن منذ اللحظة التي نرى فيها أن المجتمع لا يمكن أن يخرج عن استلابه دون حدوث تحول سياسي أو اجتماعي، فان هذا التطابق نفسه (أو المصالحة)، دون أن يتوقف عن أن يكون مشروعا ينتقل الى مستوى اليوطوبيا. فهنك عندئذ رؤية يوطوبية (غير مباشرة) ورؤية واقعية (مباشرة) في الأدب اذن والرؤيتان معا ليستا متعارضتين بل هما متكاملتان.

وبطبيعة الحال، فالرؤية الواقعية المباشرة المتعلقة بالواقع المستلب، لا يمكن أن تكون «دفاعا» بأي شكل من الأشكال. ففي المجتمع المستلب يكون الأدب مستلبا. وليس هناك أي

أدب واقعي (حتى أدب كافكا) يمكن أن «ندافع» عنه، لأن الأدب لا يحرر العالم. ومع ذلك ، وفي هذه الحالة «المختزلة» التي يضعنا فيها التاريخ اليوم هناك طرق كثيرة لكتابة الأدب هناك الاختيار الممكن وبالتالي هناك مسؤولية الكاتب على الأقل، ان لم تكن هناك أخلاقية. فيمكن أن نجعل الأدب قيمة تأكيدية سواء من خلال التكرار وذلك بربطه بقيم المجتمع المحافظة، أو من خلال الجهد، وذلك بجعله وسيلة كفاحنا التحرري. وفي المقابل يمكن أن نعطي للأدب قيمة تساؤلية بالأساس، وحينئذ يصبح الأدب علامة (وربما العلامة الوحيدة الممكنة) عن هذه الكثافة التاريخية التي نحيا فيها ذاتيا.والكاتب وهو يستخدم هذا النسق الدال والمخيب الذي يشكله الأدب في نظري، يمكن عندئذ في الوقت نفسه أن يلتزم عميقا في عمله بالعالم وبأسئلة العالم، لكن بشرط أن يعلق هذا الالتزام بالتحديد هناك حيث تعطيه الأفكار والأحزاب والمجموعات والثقافات جوابا. ان سؤال الأدب هو في حركة واحدة اذن صغير جدا (بالمقارنة مع احتياجات العالم) وجوهري جدا (لأن هذا السؤال هو الذي يشكله). وهذا السؤال ليس هو : ما هو معنى العالم؟ ولا حتى هل العالم له معنى؟ بل هو فقط هذا هو العالم ، فهل له معنى؟ الأدب هو حقيقة اذن، لكن حقيقة الأدب هي في نفس الوقت هذا العجز نفسه عن الاجابة عن الأسئلة التي يطرحها العالم عن مآسيه ، وهذه القدرة على طرح الأسئلة الحقيقية والشاملة التي لا تكون الاجابة عنها مفترضة بشكل أو بآخر وفي الشكل نفسه للسؤال الذي هو المؤسسة التي لم تنجح فيها أية فلسفة ربما والذي ينتمي حقيقة للأدب.

* ما هو رأيكم في فضاء التجربة الأدبية الذي يمكن أن تكونه اليوم مجلة كمجلتنا ؟ وهل يبدو لكم أو لا يبدو لكم، مفهوم «الاكتمال» ذو الطابع الجمالي (المفتوح الآن حيث لا يتعلق الأمر فعلا بـ «الكتابة جيدا») شرطا يمكن أن يبرر هذه التجربة ثم ما هي النصائح التي تحبون اسداءها لنا؟

– انني أتفهم مشروعكم ، فقد وجدتم أنفسكم من جهة أمام مجلات أدبية أدبها هو أدب السابقين عليكم، من جهة ثانية أمام مجلات متعددة الموضوعات لا تهتم كثيرا بالأدب. ولأنكم لم تشعروا بالارتياح أردتم أن تواجهوا في نفس الوقت نوعا من الأدب ونوعا من احتقار الأدب. وفي هذه الحالة فالموضوع الذي تنتجونه في نظري مفارق ، والسبب هو أن نقرر أننا بشكل من الأشكال نسعى الى تأسيس حدث هام Actualite، ونظرا لأن الأدب ليس الا شكلا، فهو لا ينتج أي حدث هام، فالعالم هو الذي يشكل الحدث الهام وليس الأدب. الأدب ليس الا اضاءة غير مباشرة فهل يمكن أن نصنع مجلة بما هو غير مباشر؟ أنا لا أظن ذلك، فإذا حاولت مباشرة أن تشتغل على بنية غير مباشرة، فانها تهرب منك، وتصبح فارغة، أو على العكس من ذلك تتسمر وعلى كل حال فالمجلة الأدبية لا يمكن الا تنقص من الأدب، فمنذ أوفى Orphee عرفنا أنه لا ينبغي أن ننقلب على من نحب، إلا بهدف تدميره، وباعتبار المجلة أدبية فهي تنقص العالم الذي لا يشكل مجرد فراغ.

اذن ما العمل؟ قبل كل شيء يجب أن ننجز أعمالا ، أي موضوعات جديدة . أنت تتكلم عن الاكتمال ، فقط العمل هو الذي يمكن أن يكون مكتملا، أي أنه يتقدم كسؤال كلي، ذلك لأن الاكتمال عمل لا يعني أي شيء سوى أننا نوقفه في الوقت الذي سيعني شيئا حيث ينتقل من كونه سؤالا الى كونه جوابا . ينبغ اذن أن يصنع العمل كنسق كامل للدلالة، وفي هذه الحالة سيخيب الدلالة، ان هذا النوع من الاكتمال مستحيل بالطبع في المجلة، حيث تكون وظيفة المجلة هي اعطاء أجوبة بدون توقف لما يقترحه العالم. وبهذا المعنى فان المجلات «الملتزمة» تكون مبررة ومبررة أيضا مثلما ان اختزال مكانة الأدب هو مبرر أكثر فأكثر. وباعتبارها مجلات فهي محقة في أن تكون ضدكم ، ذلك أن عدم الالتزام يمكن أن يكون هو حقيقة الأدب، لكنه لا يمكن أن يكون قاعدة عامة بل على العكس، لكن لماذا لا تلتزم المجلة بما أن لا شيء يمنعها من ذلك؟ بطبيعة الحال لا يعني هذا أن المجلة يجب أن تكون بالضرورة ملتزمة لأي «جهة في اليسار» يمكن مثلا أن تجاهر على العموم بنزعة «تيل كيل» tel quel التي هي «ايقاف لأي حكم» نظريا، لكن بالاضافة الى أن هذه النزعة لا يمكن الا أن تعترف بالتزامها العميق بتاريخ زماننا (ذلك لأن «ايقاف الحكم» لا يمكن أن يكون بريئا) ، ولا يمكن أن يكون لها معنى مكتمل الا إذا ارتبطت يوميا بكل ما يتحرك في العالم، من آخر قصيدة لبونج ponge الى آخر خطاب لكاسترو، ومن آخر حب لثوريه Soraya الى آخر رائد فضاء. ان الطريق (الضيق) بالنسبة لمجلة كمجلتكم هو اذن أن ترى العالم كما يصنع من خلال وعي أدبي، وأن تعتبر دوريا الحدث الهام Actualite كمادة العمل السري ، وأن تجعلك تعيش في هذ اللحظة الهشة جدا والمظلمة بعض الشيء ، حيث يقوم المعنى الأدبي بالقبض على علاقتنا بالحدث الواقعي.

* * *

القصيدة العربية الجديدة في سورية

عقد الثمانينات .. افتراق وتحول

حسان عزت *

إذا قلنا قصيدة الثمانينات في سورية، او قلنا قصيدة النثر فيها، فما الذي سيعصمنا من متاهة التعميم ويجعلنا نطرح مصطلحا لا يشي بنقيضه،ولا يوقع الأشياء في الأشياء.. ويجعلنا نقارب حالة محددة لا تقع وما يخالفها عل الصعيد نفسه؟ وإذا كانت الساحة الشعرية العربية في سورية ولبنان والعراق قد شهدت تعايش الأشكال الشعرية كلها منذ أواسط الخمسينات وحتى الآن فكيف نفرق بين قصيدة وقصيدة ومستوى ومستوى آخر من الشعر وقد اتهم كل فريق خصومه بالكتابة النمط، والقصيدة الواحدة المكتوبة من الجميع.. أي بفقدان الملامح والخصوصية.. والاستسهال . وسيادة الشكل وعمومية المعنى..

ونحن نقرأ القصيدة العربية الجديدة في عقد الثمانينات، لابد لنا من التدقيق في المصطلح، الذي أصبح غائما على صعيد النقد والمتابعة، فما الذي نقصده بمصطلح القصيدة الجديدة،، ولماذا بعقد الثمانينات وأي قصيدة نريد؟ وهل يمكن تناول ذلك بعيدا عن النظر في محدثات الحياة العربية ومتغيراتها على صعيد الحضور الجماهيري والفعل الثقافي، والمناخ الحامل في الساحة العربية عموما والسورية خصوصا؟ لأن الشاعر مهما بلغ من درجة الحساسية والتطرف لا يمكن أن يكون منعزلا عن حركة المجتمع والتفاعلات الثقافية والفكرية والفنية فيه، بخاصة أن الشاعر في المحصلة النهائية ومهما بلغ من تفكير في مسألة نفض اليد من نظريات الجمهور، والمنبر، والخطاب العام والغرق في مسائل الفن والأدب ونظريات الفن للفن أو الأدب للأدب فإنه سيمثل الوجدان المرهف والحساسية القصوى تجاه مشكلات الحرية والكرامة والعدل والجمال والتابو بأشكاله المختلفة.. وبذلك سيمس وجدان الجمع الباحث أيضا عن عدل وكرامة وحرية وعيش أفضل. . وفي دراسة تتعرض للقصيدة والشعر في عقد ما من السنين، فلابد من التعرض للمسألة النقدية من هذا الشعر والعلاقة مع الاعلام بما له من فعالية وتأثير كبير في الناس والذوائق وعلاقة الايصال والتواصل مع الجماهير.

وفي الوقت الذي أتيح فيه الكثير من النقد والقراءات النقدية للتجارب الشعرية في عقود الخمسينات والستينات والسبعينات في سورية، فإن قصيدة الثمانينات مازالت بحاجة الى جدية أكبر من حيث الدراسة النقدية، والتحليل والغربلة والتصفية للوصول الى النماذج الرئيسية في هذه القصيدة والى معرفة الأصوات الجادة والموهوبة فيها، كذلك الوصول الى جماليات ومكونات ونسج ومعايير الاختلاف بينها، وبين غيرها من القصائد.. ومعرفة مدى علاقتها بالتراث الشعري العربي القريب والبعيد.

وفي الوقت الذي ظهر فيه الكثير من الكتب النقدية الجادة والعابرة التي تبحث في الشعر السوري منذ الخمسينات، وحتى السبعينات من حيث الواقعية أو الرومانسية والأشكال والايديولوجيا.. والعلاقة مع المدينة، وشعر الأصالة، وشعر الريادة، وشعر الاحتراق.. فالكتب التي رصدت شعر الثمانينات لا تكاد تبين إن كان هناك من كتب بل دراسات على درجة من الموضوعية والعمق [1].

★ كاتب وشاعر من سوريا

إن القصيدة والشعر والفن بعامة بدون الوسط الكامل والفاعل، بدون النقد وفعالية التذوق والحوار حوله.. بدون الجمهور الذي يتفاعل ويتذوق ويقرأ، سيصير مثل السمك بدون ماء سرعان ما يختنق لأن التفاعل والاهتمام والجدية كل ذلك مثل الهواء والماء الضروريين للشعر والشاعر، أساس الحياة وشروط التنامي والخلق.

الثمانينات والمأزق الصعب:

إذا كان من قدر الشعرية العربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية أن تشهد حضور الجماهير وفعالياتها وحضور الأندية الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية وفعالياتها،وحضور الصحافة والمجلات والمناخ الحامل للفعل والتفاعل والأصداء.. كذلك على أصعدة المؤسسات التعليمية الثانوية والجامعية والفكرية [٢]. فقد جاء تأسيسها بعد الاستقلال الوطني [٣] ليكون عطاؤها في شبابه.. ففي مراحل التأسيس الأولى ستكون الدماء حارة، والأنشطة موفورة، والحركة غير محكومة بقيود الرقابة المشددة، والأحكام الصارمة، والبيروقراطية الخائفة المستندة الى قوانين وتشاريع وأسانيد وحواش وهوامش وملاحق وأوامر لكل حركة وسكنة، وبسبب النهوض الاجتماعي والحرية الوليدة شهدت الأربعينات والخمسينات والستينات حتى أواسط السبعينات حضور الشعر وفعاليته العالية، وحضور الحياة بكل تناغماتها وخلقها، واصطراع تيارات الفكر والفن والسياسة فيها، وحتى هزيمة ١٩٦٧ لم تؤثر كثيرا على الفعل ولم تحبط كثيرا حركة الحياة، بل على العكس مما أشاع اليائسون، كانت محرضا لفعل نوعي، وصوت أعلى في المطالبة بالديمقراطية والكرامة والمشاركة وكان الشعر على أعلى ما يكون من تنام وتفاعل وحضور [٤].

أما في الثمانينات وبعد اجتياح بيروت وخروج مصر من الصف العربي في أواسط السبعينات، وتشرذم المقاومة الفلسطينية وانسياحها في الأقطار البعيدة . وهجمة الحصار الغربي على سورية وليبيا، وما سمي الحرب اللبنانية اللبنانية، والعراقية الايرانية، واليمنية اليمنية بعد حرب الخليج الثانية ، فبدل أن يشكل كل ذلك أرضا خصبة لحضور الشارع العربي الشعبي فقد كان الوقع قاسيا ومريعا الى درجة انحسرت فيها الجماهير عن شوارعها وساحاتها، وسقطت الشعارات التي ارتفعت لسنين عديدة فأسندت وعيا وأحجبت حلما، وانكفأ الفعل الى هوامش الحياة اليومية، وتأمين اللقمة والصراع المرير في المشكلات المستحكمة في المدن والازدحام.. السكن ،، المواصلات .. المعاش.. فالمطلب الجمالي أصبح هامشيا، والمطلب القومي أصبح باهتا، والمطلب الأممي أصبح بلا إطار، فقط أصبح الجهد كله مستنزفا والجهد والخيال والجسد كله موظفا لتأمين القليل، والتوازن في أيام تشبه الطوفان.. ولا طوفان يميت ثم يحيي من جديد.. فهل تكتب القصيدة المرجحة ذات التقاليد العريقة والرجع البعيد.. وهل ثمة وقت للقراءة والفن وتنمية الوجدان؟ لقد انحدرت الموسيقى والأغنية،وانحدرت الحياة الفكرية والثقافية، وأغلقت مجلات عربية تباعا وساد الصمت والوجوم والانتظار [٥] وتفرق الشعراء والمثقفون والمفكرون أيدي سبأ.. هل نقدم احصاءات أو نجمع شهادات أو نقدم رصدا لحالات الأفراد والجماعات منهم؟ كأن العطب وصل الى عمق الخلية.. إن ما حدث من أمور خطيرة في الحياة العربية والقطرية، وانعكاس ذلك على الوجدان يجعل مسألة استيعابها أشبه بالمستحيل بخاصة من أجيال جديدة يجعلها الاعلام اليومي، وما يقدم على صعيد المؤسسات التعليمية في حالة من الغربة والاغتراب والضياع.. بحيث تبدو همومها اليومية وحاجاتها الراهنة ومشكلاتها الخاصة هي المحور الأساسي في شعرها وغنائها، بل في بحثها الخاص لايجاد المنافذ والبرهات التي تمثلها، ولا قضايا كبرى لها، أو مشاريع أمة مجسدة لطموحاتها.

قصيدة النثر تحديدا:

طالما أن القصيدة التقليدية قد أشبعت دراسة وتنظيرا وطالما أن ما كتب عن قصيدة التفعيلة، أو الشعر الحر لم يعادله شيء في حياتنا العربية المعاصرة ، فكتب الدراسة أكثر من أن تحصى سواء على صعيد الحركة الشعرية الجديدة بعامة أو على صعيد أصوات البارزين فيها من نازك الملائكة والبياتي والسيابي وحتى خليل حاوي [٦] وطالما أن هذين الشكلين من الكتابة الشعرية مازالا يتعايشان معا الى الآن، وإن أصبح انزواء قصيدة التقليد شبه مؤكد بعد غياب أبرز شعرائها.. أو بلوغهم من الكبر عتيا.. وقد بقي الاهتمام بها إعلاميا فقط في المناسبات لأنها الأكثر توظيفا للدعاوى السياسية.. أما بالنسبة لقصيدة التفعيلة فإنها مازالت في الحضور بعد، لكل ذلك ولتحول الكثيرين من كتاب قصيدة التفعيلة الى قصيدة النثر (أدونيس ، محمد عمران، سليم بركات، عباس بيضون، الياس لحود، بول شاؤول وغيرهم) أو مراوحة بعضهم بين التفعيلة وقصيدة النثر، ولسيادة قصيدة النثر بدءا من أواسط الثمانينات سيادة شبه مطلقة وظهورها في أطراف الوطن العربي من المغرب وحتى اليمن والحجاز.. فإن القصيدة الجديدة التي عنينا في عنوان الدراسة هي قصيدة النثر العربية في سورية في عقد الثمانينات خصائصها وأبرز شعرائها.. متضمنة أصوات عدد من الشعراء العرب الذين عاشوا في سورية في عقدي السبعينات والثمانينات، أو تواجدوا فيها بفعل عوامل خاصة بسبب الدراسة، أو الشتات، حيث لم تتضح الخصائص الفردية الشعرية لكل منهم إلا بعد حين.. فبدءا كانت رؤاهم وعناصر كتابتهم لا تفترق كثيرا عن رؤى وعناصر الشعراء السوريين

الشباب.. ثم أخذت تتضح ملامحهم الشعرية عندما بدأوا يمتحون في قصائدهم من ينابيع بيئاتهم، ويستفيدون من كنوز الأجداد، أو من تشكيلات نسج الجغرافيا ومناهل الانثربولوجيا[٧].

وفي اجتهادي أن جدة قصيدة النثر تنبع أولا من طبيعة التطور الحاصل والفرز الطويل وبلوغ شعراء هذه القصيدة من السمو فيها، والاستفادة من كل معطيات التفجر الشعري والأسلوبي اللغوي العربي عبر عصوره، ومن فجوات ومآزق الشعر العربية التقليدية وأساليبها، ومن تطور الحياة بعامة، وعدم ارتهانها في حركتها لما عرف من ابداع كائنا ما كان الشأو الذي بلغه [٨] ولما حصل في حياتنا العربية من احباط وأحداث وسقوط للشرائح والأنماط، وافرازاتها الثقافية والفنية، ولفشل السياسات العربية بأنظمتها ومؤسساتها في اقناع الجماهير ببرامجها ومشاريعها، واحتكامها للقوة والعنف دون العقل والمنطق في عصر أصبح الكوكب كله فيه مثل مدينة واحدة، ينتقل الخبر فيه أسرع من انتقال الخبر في مدينة عربية، فلم يكن بعد ذلك من باب أمام الأجيال الجديدة إلا الخروج على السائد والكتابة ببساطة عالية وذاتية قريبة، وروح سريعة يكاد ينكسر عبرها أي خطاب، فكيف بخطاب الوجدان الجمعي، أو الخطاب المؤسس والمؤسسي؟ صحيح أن قصيدة النثر قد ولدت في الأربعينات على يد خير الدين الاسدي في كتابه «أغاني القبة»، وأورخان ميسر في مجموعته «سريال»، ومحمد الماغوط، وفاتح المدرس مع شريف خزندار «في الديوان التجريبي ـ القمر الشرقي على شاطىء الغرب ـــ» وعند علي الجندي واسماعيل عامود، وسليمان عواد [٩].

فعرفت الايقاع النغمي والموقع بالجملة الصوفية والقرآنية عند الأسدي ـ والايقاع المرسل المستند الى ثقافة فرنسية عند ميسر والجندي والمدرس وخزندار.. والايقاع المخضرم عند اسماعيل عامود والمنسرح البسيط الداخلي عند سليمان عواد.. والايقاع الاستفزازي والكاسر الماهر في التمامه وصدمه عند انسي الحاج[١٠] والاستفادة القصوى من عبقرية العامية مطعمة على العربية في استناد الى الثقافة الانجليزية عند توفيق صايغ[١١] وعرفت قصيدة النثر عفويتها العالية وتناميها المستند الى التشابيه وصور الحياة والى ما يشبه القص الحكائي في ألف ليلة والسير الشعبية عند الماغوط، مع تجربة حياتية بالغة في التشرد والتسكع والاحساس بالانسحاق والغربة ـ وستغدو قصيدة الماغوط رمزا ومتكأ وملاذا عند الكثيرين ممن يكتبون قصيدة النثر في الثمانينات إضافة الى بندر عبدالحميد الذي جعل قصيدة النثر أشبه بسياق الخطاب الصحفي اليومي والاعلاني ونزيه أبوعفش الذي طعم القصيدة بجراحه الشخصية وسيرورة الروح المسيحية المشبعة بالحزن والترتيل مستفيدا من رؤيا يوحنا وأباطيل الجامعة، ومع كل هذه الحوامل والروافد لقصيدة النثر بقيت محاربة ومتهمة بالعداء لأنها مستوردة، وسفاح ووليد ثقافي غربي أشبه بسقط المتاع.. بخاصة أنها لا تجيد الوقوف على منابر الخطابة، ولا يستقيم لها الايقاع العالي المعروف للقصيدة التقليدية ولا تمتلك بلاغة الأجداد[١٢] وبقيت حملات العداء والخصومة مؤججة في وجه شعرائها.. ومدججة بكل تهم الخيانة والمروق والعمالة الاستعمارية.. فممدوح عدوان رفع هذه التهم في وجوههم طويلا. وخالد أبوخالد أعاد ملف مجلة حوار وشعر أكثر من مرة وشوقي بغدادي طالع الجميع بمقال لاهب يؤكد فيه ومن مصادر لا تقبل الشك أن الصهيونية وراء قصيدة النثر، وأن البرلمان الصهيوني قد اتخذ قرارا سريا بتخريب اللغة العربية والشعر العربي عبر قصيدة النثر.. [١٣].

فمن يجرؤ بعد ذلك على الاعتراف بقصيدة النثر أو دراستها نقديا، أو حتى اتاحة سبل النشر أمامها ـ وقد أشيع أن قرارات سياسية قد اتخذها بعض المسؤولين في بعض الدول العربية بتحريم قصائد النثر، واعتبار شعرائها وانصارها من الآبقين.

نماذج أولى .. لعب فوضى

ـ ١ ـ

بلا بارحة ، بلا أنت
في قميصك الأسود
في عين الشمس
يساقط من حولك
وهج صحرائي
بلا بارحة؟
أنت
الغد يرضع جسد الأمس
لأشياء صغيرة تتحرك
بلا وجوه
هلا أفرغت جيوبك
بالنهم اللحمي
ما أحيلى وجه انتهى
ليته من خرز الزنوج
وما «الجاثي على ركبتيه»
في سمت الليل سماء الليل
بلا رأس

«نص من ديوان مدرس ـ خزندار ـ القمر الشرقي على شاطىء الغرب ١٩٦٢ شعر وشكل..» النص لفاتح المدرس

الفنان التشكيلي المعروف ونقيب الفنون الجميلة سابقا.. أما النص المرافق بالفرنسية فلم أنقله ولم أنقل الرسوم المرافقة.. فالكتاب بكامله يغلب عليه اللعب والتجريب والرؤية البصرية .. وهو مكتوب بخط اليد ومصور وقد عثرت عليه مصادفة.. مقدمة الكتاب للشاعر أورخان ميسر.. قال في فقرة من مقدمته.

ولهذه المجموعة التي وضعها شريف خزندار وفاتح المدرس عطاءان، أحدهما يمد جناحا الى الغرب حيث الأذهان ما برحت متقلصة لا تستطيع استيعاب ما لدينا من خلق وابداع، ان في ماضينا وان في حاضرنا، وثانيهما هذا التكوين الفني الرائع الذي تحاول فيه هذه المجموعة أن تعانق ما في نفوسنا من رفات لها كل أصداء «سيرناد» جميل (١٤).

وهنا يحق السؤال لماذا لم يستمر المدرس وخزندار باللعب طويلا؟ ولماذا عاد علي الجندي بعد الراية المنكسة ١٩٦٠ الى شعر التفعيلة؟ ولماذا لم يكرر الأسدي تجربته في أغاني القبة؟ ولماذا فر الماغوط الى بيروت وأطلق شعره منها وبعدها عاد الى دمشق ولماذا عادت حملات المكارثية الثقافية ضد قصيدة النثر الى الظهور في السبعينات والثمانينات؟ كلما انطفأت تتأجج من جديد.. لعل في هذه الأسئلة بعض الكشف عن سبب تأخر سيادة هذه القصيدة حتى أواسط الثمانينات رغم انتشارها الواسع في بيروت منذ الستينات، يبدو لي أن المشاريع القومية والاجتماعية الكبرى التي بقيت في الواجهة منذ الخمسينات وحتى الثمانينات وانشغال الطبقات العربية السائدة بتعميم دعاواها وتحول المؤسسات بكاملها من مؤسسة التعليم وحتى مؤسسات الدفاع والاعلام والثقافة الى خدمة دعاوى البرجوازيات الحاكمة هو الذي سد الدرب على قصيدة النثر البسيطة الى درجة يقطع فيها الخطاب الصحفي الطريق عليها، لكن عندما وصلت تلك المشاريع وطبقات تعميمها إعلاميا الى باب مسدود. . وبعد سقوط المشروع الثقافي العربي الثاني في بيروت بعد سقوط المشروع الأول في مصر. لم تجد الأصوات الشعرية الجديدة إلا أن تنفذ بمن بين الخيبات والهزائم والشروخ وتكتب قصيدتها(١٥).

كان الشاعر السوري من قبل مجددا أو تقليديا يتكيء بشكل ما الى الجماهيري والشعبي في الجماهير - يستمد منها القوة ويمنح من أتونها الحار ، ويؤجج فيها العزيمة والمواجهة عبر غريزة الجمع.. ولم يصل اغتراب ذلك الشاعر الى درجة إعلان القطيعة مع كل ما حوله دفعة واحدة في يوم من الأيام.. إلا عند صوت أو اثنين شكا صاحباهما من علل خاصة أو أمراض مستعصية على الحل.. حيث لم يكن ثمة مخرج أو حامل إلا الشعر.. ثم الانتحار أو الموت .. فعبد الباسط الصوفي الشاعر الرومانسي الرقيق والكئيب معا مات منتحرا في مدينة كوناكري في افريقيا ١٩٦٠ بعد ما حاول كسر عزلته التي فرضها على نفسه في حمص نتيجة الاحباط والفشل في العشق (١٦) .. والشاعر رياض الصالح الحسين مات من داء الكبد في مشفى المواساة بدمشق ١٩٨٢ وكان يشكو من الصمم وصعوبة النطق.. خلف الأول مجموعة شعرية فازت بجائزة مجلة الآداب ١٩٦٠ عنوانها «أبيات ريفية» ومجموعة شعرية وكتابات في الدراسة والقصة طبعتها وزارة الثقافة السورية بعد رحيله بسنوات(١٧) أما رياض الحسين فقد خلف أربع مجموعات شعرية هي أساطير يومية وخراب الدورة الدموية ١٩٧٩ - بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس ١٩٨١ - وعل في الغابة (طبع بعد موته ١٩٨٤ - (١٨).

فما الذي حدث في الثمانينات حتى أطلق الشعراء كل ثورتهم على الأشكال والنواظم ورفعوها قطيعة مع «الما قبل» على أصعدة ما يتعلق بالأيديولوجيا وأوهامها والجماهير وقوتها والشعارات وبريقها وحتى على الكثير الكثير من التراث والفكر والمستتب من المفاهيم (١٩)، من وجهة نظر التشاؤم البصير إجابة الشاعر محمد الماغوط عن السؤال حول موقفه ورؤيته الستينية عن الجماهير الدهماء وانفعالها القطيعي: كنت ترى الجماهير دهماء منفعلة .وكنت ترى بحر الرماد القادم.. الآن قد بلغ السيل مداه ووصلت الجماهير نفسها الى الواقع الموضوعي الذي انذرتها به..ألا ترى في الأفق البعيد أملا أو بصيصا من أمل وكان جوابه لا جديد .. المرحلة نفسها مازالت ولم تنته بعد . (٢٠).

والماغوط منذ البداية لم يعول على ما عول عليه غيره، ولم يسقط في شرك الطوبي واليوتوبيا.. كتب قصيدة نفسه، وتعرقات يأسه،، واهتزازات روحه المنكسرة.

حسن أيها العصر
لقد هزمتني..
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكانا مرتفعا
انصب عليه راية استسلامي (٢١)

اسمعه كيف يخاطب السياب بعد موته.. وانظر روحه المحملة بالقهر والخوف والكوابيس.. وتأمل كيف يرى بحرقة جارحة ما يسمى الوطن:

هل ترسم على علب التبغ الفارغة
أشجارا وأنهارا وأطفالا سعداء
وتناديها يا وطني
ولكن أي وطن هذا الذي
يجرفه الكناسون مع القمامات في آخر الليل
تشبث بموتك أيها المغفل (٢٢)

خطوط .. ملامح وأسماء :

في الثمانينات سنقف على قصيدة النثر، بما حققته من مشروعية واعتراف، وانحسار عداء، ونقف مع شعراء في القطيعة الا صوتا أو اثنين يمتحان من رجع قريب وبعيد، ويعبران عن اليومي والمطلق في آن معا.. فالشاعر لقمان ديركي يتكيء بقوة على شعر سليم بركات في تجربته البكر، وأساطيره الكردية بإيقاعها ونفسها الخاص .. يجمع بينهما تحدرهما من الشمال السوري الضائع، والمعلق على تخوم الفراغ والصدفة.. وسيشكل شعر سليم بركات بما له من قوة وخصوصية عقدة للكثيرين من أجيال الشعر الطالعة في مناطق الشمال الشرقي من سورية، إما بالاحساس بعدم القدرة على تجاوزه، أو الاستعارة منه والنسج على رموزه وأساطيره حتى لا يكاد من يقلده يبين[٢٣] الصوت الشعري الثاني هو صوت الشاعر محمد فؤاد، وشعره يعد مثالا أنضج في قصيدة النثر، وقد استفاد الى درجة كبيرة من الانجاز الشعري السوري، والعربي وأضاف الى ذلك تجربته وخصوصيته هو وتعتبر استفادته الشعرية من سابقيه عالية، قياسا الى استفادة سربه.. صدرت له مؤخرا مجموعته الشعرية الأولى «طاغوت الكلام» وبين مخطوطها الأول الذي لم يطبع لصعوبات شخصية، وعامة، ومطبوعها الذي تم تعديل واستبعاد، وإضافة وتجاوز كبير لقصائد المخطوط إن في التنامي الشعري الداخلي أو في الشكل، ويمكن رصد ملامح التأثر عنده بتجارب الماغوط، وأبي عفش، ومنذر المصري ـ وحسان عزت [٢٤].

ويفترق في أصوات الثمانينات صوت الشاعرة وفاء الخشن بما لشعرها من استفادة ممن سبقوا وقوة تعبيرية وخصوصية ونكهة وتمرد، فالقصيدة عندها أشبه بالنشيد المليء بالبكارة الجامحة وملاء اللغة واشتعال الصور.. وهي تبحث عن معنى أبعد وعلاقة بالمطلق الولادة الحياة / الحب والحرية.. تميزها جرأة تخدش الأشياء وتجرح الصمت [٢٥].

وسوف تطالعنا منذ أواسط السبعينات وأوائل التسعينات أسماء دعد حداد ـ خالد درويش ـ محمد خير علاء الدين ـ بشير البكر ـ ابراهيم اليوسف ـ طه خليل ـ عبدالله عيسى ـ بسام حسين ـ حسين بن حمزة ـ مرهف زينو ـ مسلم الزيبق ـ عبدالنور ـ هنداوي ـ عمر قدور ـ أحمد تيناوي ـ سيف الرحبي ـ محمد جان عثمان ـ ياسر اسكيف ـ مرح البقاعي ـ ربيعة الجلطي ـ محمد كنائسي ـ ومن بعدهم غادة السمان الصغرى[٢٦]، وأكرم قطريب ـ ودرغام سفان وغيرهم .. وهؤلاء لا يكتبون بسوية واحدة ولا يجمع بينهم فهم واحد لقصيدة النثر أو الشعر .. عند بعضهم شفافية عالية وتكثيف لافت،، وكتابة أشبه بالهمس، أو اللمس البعيد كأنها مصاغة من خيوط الذهب، كما عند حسين بن حمزة ، وعمر قدور [٢٧] وبسام حسين، وعند آخرين هضم ثقافي وامتلاك عال للغة وعلاقاتها ، وإطلاع بعيد على تجارب القصيدة العربية، بأشكالها المختلفة كما عند الشاعر الصيني الذي أقام بدمشق ودرس فيها العربية وتزوج من سورية، الشاعر أحمد جان عثمان وقد أصدر مجموعتين شعريتين على درجة من الحداثة والجرأة لم نشهدها عند الشباب العرب أنفسهم «مجموعته الأولى باسم السقوط الثاني» دمشق ١٩٨٨، ومجموعته الثانية «لغز الأعراس» ١٩٨٩.. وقد ارتحل فيما بعد الى الصين [٢٨].

ويمكن الاشارة هنا الى شعراء تمردوا بدءا على المدارس أو التيارات الشعرية العربية وقصدوا مناهل شعرية أوروبية كالمدرسة السيريالية الفرنسية، قاصدين إعلان تمردهم على الدوران في حلقات خدر البنائية الشعرية العربية وقد أغرتهم موضوعات الحلم، وميكانيك الكتابة، وأغوار النفس وتشكيلات دالي، وقد شكلت بيانات اندريه بريتون، وخصوماته مع الآخرين وأشعار لوتريامون، وفاشيه عبثا ساحرا، وفتحا لنوافذ جديدة على المدى الشعري الغربي المعاصر نذكرمن هؤلاء الشعراء: سيف الرحبي،وصالح العياري ـ ومحمد كنائسي ومن قبلهم أسعد الجبوري وصلاح فائق، وقد تواجد هؤلاء في دمشق بحكم الدراسة، أو العمل، أو الشتات..وأصدروا مجموعاتهم الشعرية الأولى فيها، والتي تعد جزءا من التجربة الشعرية في سورية من حيث الهموم والتمرد،وجعل الشعر عنوانا للمواجهة والخلاص معا.. وقد رحلوا جميعا إما الى باريس أو الى بلدانهم. عدا الشاعر محمد كنائسي الذي لم يطبع مجموعة ولم يسافر وركن الى صوفية حزينة متأملة تعيد كتابة ما بدأت.

كذلك يمكن الاشارة الى أصوات الشاعرات عائشة أرناؤوط ـ وربيعة الجلطي ـ وزينب الأعوج، حيث أكملت الأخيرتان دراستيهما في دمشق واصدرتا مجموعتيهما الأولى فيها، وارتحلت عائشة أرناؤوط السورية الى باريس مع زوجها الفنان صخر فرزت للدراسة .. حيث أصدرت من هناك عدة مجموعات شعرية في قصيدة النثر.

وسوف نجد أغلبية الأصوات الشعرية الجديدة في سورية تقوم بطباعة مجموعاتها على نفقتها الخاصة أو عبر تحايلات معينة، والبعض القليل سوف يجد جهة رسمية أو خاصة تطبع له ويكون محظوظا، أما الأغلبية الغالبة فسوف ينشرون قصائدهم في الصحف والمجلات، أو يلقونها في المهرجانات والمنتديات الميسرة. لقد أصبحت قصيدة النثر ساحقة في الساحة السورية، ولم يعد الذين يكتبونها أفرادا متمردين بل عموما وغالبية تجد الدرب أمامها مسلوكا.. ساعد في ذلك التواصل اليومي المستمر مع لبنان وصحفه ومجلاته، بحالة من تقدم في الطباعة، والصحافة ، وحركة في انديته وجامعاته، وأبواب مفتوحة على الحركات الفكرية والثقافية الغربية.

لقد أصبح لقصيدة النثر من التراكم والحضور، ما منحها الاعتراف والاحترام حتى داخل اتحاد الكتاب العرب وجمعية الشعر فيه إلا من أحوال خاصة.. ويمكن أن نفرزها الى تيارين رئيسين، وما بينهما:

أ - تيار قصيدة الدراما والتنامي الملحمي بتشعباته وبانوراميته وموسيقاه المتفجرة وبحثه عن اللغة المبتكرة والصور الطازجة، والأساطير البكر.. وعند هذا التيار، كما عند سواه من موهوبي قصيدة التفعيلة، والقصيدة الكلاسيكية استفادات عالية، وهضم للتراث الشعري العربي والعالمي وولع بالثقافات المختلفة والفنون .. انه تيار جاد في كل الأحوال، وصبور على الحياة والشعر، ومتين من الداخل وسنجده يتواكب بشعره منذ أدونيس وحتى نضال بغدادي مرورا بسليم بركات ونزيه أبو عفش ومحمد العبد الله وحسان عزت وبول شاوول وعائشة أرناؤوط ومحمود السيد وسيف الرحبي وعبدالله عيسى - ومحمد فؤاد.

ب - التيار الآخر هو تيار أوسع من حيث العدد والانتشار الكمي، لكننا سنجد القصيدة عنده أميل الى السرد والمباشرة، والايقاع السريع، والصورة التي لا تكاد ترى.. وهنا سنقع على القصيدة الومضة والبرقية، والفقاعة، وحفنة الكلمات.. واللغة عادية يومية هي لغة الناس، لا مرجع لها إلا العابر والمستهلك، في حالات كثيرة ستكون القصيدة أشبه بالبيان القصير، وخبر الراديو، والرسالة العاجلة وشكوى الحال، والخاطرة.. وتوحي بمقاربة للترجمة والاغتراب وتأتأة اللغة، والقصيدة عند أصحاب هذا التيار هروب من عقد ومحرمات وأوجاع بعيدة، وفك ارتباط مع المطلق والتراث والأساطير والرموز والتاريخ، فأساطير شعرائها يومية، والخراب خراب دورتهم الدموية، فهم وعول هاربة الى الغابة، بسطاء كالماء واضحون كطلقة مسدس.. وهذه العبارات مأخوذة من عناوين مجموعات الشاعر الآفل رياض الصالح الحسين[٢٩] وشعراء هذه القصيدة يصححون خطأ الموت. وكسرة خبز تكفيهم، وأشجارهم تميل نحو الأرض. عناوين مستعارة من عناوين مجموعات الشاعرة المتوفاة عن عمر باكر أيضا دعد حداد [٣٠].. إن الموت المبكر والمفاجيء سيتكرر عند عدد من الشعراء في تيارات القصيدة المختلفة، ويصبح لافتا عند شعراء قصيدة النثر (رياض الصالح الحسين ودعد حداد وسنية صالح وعدنان قرشولي وآدم حاتم الذي عاش في دمشق ردحا ومات في لبنان، وهو العراقي الذي آثر الانتحار بالخمرة وكفاف الشعر).

وفي شعراء هذا التيار (بندر عبدالحميد وعادل محمود وسليمان عواد ورياض الصالح الحسين وبسام حسين وغادة فؤاد السمان الصغرى ورندة قوشحة) وغيرهم .. وخير من يمثل هذا الشعر الشاعرة مرام المصري شقيقة الشاعر منذر المصري، المقيمة في باريس، وقد بشرت قصائدها منذ أواسط السبعينات[٣١] كأنها ومض السحر، أو ندف الثلج يخطف في صور مبتكرة، ولغة هاربة، وأحلام صبية تلعب وتجرد وتعيد تشكيل العوامل والأشياء.

عند تيار (أ) موسيقى متفجرة واشتغال على اللغة والصور والامتداد الزماني المكاني، وعند التيار الثاني (ب) تعطيل من ثقافة ورموز وعلاقات.. اللهم الا في كلمات معينة يرددها الشاعر في أغلب قصائده ويجعلها رموزا له فتشيع عند غيره من جيله بسرعة نار الهشيم حتى لا تعود له (الأصابع — اليد - الطريق - الطاولة - الشجرة - العصافير - فنجان القهوة - المرأة - الحبيبة.. الصديقة.. المخبز.. الظل .. الحائط .. الكرسي)، فإذا بحثنا عن علاقة محددة وتعامل خاص، وبيئة وأسماء فارقة وعلامات لها مرجعيات وجدانية جماعية، فلا نكاد نجد شيئا. يكفي أنها امرأة أي امرأة، وليس مهما من تكون في ذاتها هي أو غيرها.. المهم أنها تجالس الشاعر، وهو لا يستطيع العودة بدونها الى البيت.. من أين جاءت.. أين عوالمها .. ملامحها المميزة .. أعماقها البعيدة؟ لا شيء من ذلك .. أين النكهة الباحثة عن لغة خاصة وخلق جديد، وكسر سياقات، وبدء بكارات ؟ لا يوجد كأن الشاعر لا يريد أن يمد إليك خيوطه بشيء اللهم إلا بالعموميات.. لأنه يكتب لنفسه، أو يفترض فيمن يقرأ ويسمع المعرفة والمشاركة ،فإن لم يعرف فماذا يضير الشاعر؟ هذه ليست مشكلته، لأن مشكلته مع فراغه ويومه الكاسد، وتبديد ساعاته وعمره، والظلال تتبعه، والمكان غريب عنه، والمرأة حاجة مسيسة لا غنى عنها، وإن أحببناها فماذا نصنع لها.. إننا محاصرون بالزمان والمكان والحاجة والخوف وفقدان الأمان .. إن ثمة ظلمات وكوابيس تلاحقنا..

لا أحد يستطيع أن يسكن في قبري
أنا من تحمل الزهور الى قبرها
وتبكي من شدة الشعر
اغمضوا أعينكم سأمر وحيدة
كحد الرمح أحني هطول دموعكم
كم جميل أن ننتحر معا
في بئر مهجور اوحيدان
وأصابعنا معلقة بالجدار العفن
آه ما أروع الحياة يا أصدقاء
ولي كسرتي المجففة بالشمس
ولي الحرية.. ولي مدفأة من ثلج [٣٢]

لنتأمل اللغة .. الزمان .. خصوصية الرمز - البيئة .. المحلية .. التشكيل الشعري ... والانجاز الخاص فيه إن وجد:

ايه أيها النديم البعيد
يا سيد النبيذ العميق
كيف ، حين ندعوك هنا
تجيئنا كما لا يجيء السكر
ولا نعاقر غير النبيذ الحجري؟
هناك أو هنا بالأحرى
شيء بيننا ، بعيد عنا، فينا
كمثل وشم في جبيننا منذ الولادة
كمثل فجر لم يكن أبدا!
كمثل فجر به نكون
ويتراءى لنا تعويزة في تيجان الملوك
في أسلحة المحاربين
في قبلة العاشق [٣٣]

اننا في العموم ولابد لنا من معرفة شخصية بالشاعر وحياته حتى تتوضح لنا خصوصية حاله الشعري.. لنقف عند شاعر آخر ونحاول أن نعرف مشكلته. همومه.. أحواله.. أسباب قهره..

الصبي الصغير
الصبي الصغير الذي يختبيء
في جسدي
لماذا حين يجيء المساء
أي مساء
كل يوم
يسند رأسه على الحائط
يتكيء ويجرفه البكاء [٣٤]

وبعد .. هل بتوصيفنا وقراءتنا وإمساكنا بملامح وخطوط قصيدة النثر وهشاشتها تجاه العالم أحيانا مايشي بإعطائها القيمة السيئة، أو بالحكم عليها بقيم من خارجها.. أو بتصنيفها في الوضع الأقل أو الهامشي؟ إن الظروف الصعبة والاحباطات الكبرى، والهزائم ،وفقدان الحرية، والقمع المركب، والقطرية الخانقة، والأزمان المحكومة بصلف. والمؤسسات البوق، كل ذلك يعطي لهذه القصيدة مشروعيتها وجدارتها .. إنها خروج على الفيتو ، ورفض للتابو، وارتياد بعيد الى فضاء الحرية والكرامة الغائبة.. إنها توق الى هواء آخر غير معلب، والى فسحات غير مسورة، وبكارات لم تحاصرها مدن الكبريت، وبيوت المداجن، ومن كل ذلك جدتها وتمردها، وخصوصيتها، لقد اعترف بها كبار نقاد وباحثي الأدب العربي من محيطه الى خليجه، بعد ما تجاهلوها طويلا، واعتبروها سفاحا.. لقد عاد الدكتور إحسان عباس وطالب بإعطائها الوقت الأطول من الدراسة والفرز، وإن أدبنا العربي وشعرنا يتسع لكل الأشكال الجديدة والمتطورة ، ما دامت تعبر عن هواجس واهتمامات، وعلاقات مستجدة لشباب في المعاصرة ومواجهة المشكلات الجديدة، وأكد الناقد محيي الدين صبحي وكان لا يرى شاعرا في قصيدة النثر سوى الماغوط، أن الشعراء، ونقاد الصحف هم وحدهم الذين يتابعون القصيدة الجديدة، وأدرى بها بينما يغرق النقاد الأكاديميون في التنظير والنظريات ، ويخسرون معايشة الشعر الجديد .. وطالب الدكتور الغزامي بالاستفادة من علوم النقد الأدبي في متابعة مستجدات الثقافة والاعلام العربي من (دراما ـ سينما ـ دعاية ـ نكتة.. اعلانات) بدون ترفع ولا مكابرة.. واعتبر الانشغال بـ(قفا نبك) مضيعة وعزلة عن الحياة المستجدة.

الهوامش

** الدراسة ثمرة متابعة طويلة ، ومعايشة للشعراء ،وحوارات معهم وثمرة دراسات مختلفة نقدية عن الشعر والتجديد في سورية وثمرة عدة ندوات نقدية ومحاضرات قدمها الكاتب في الأندية الثقافية، واتحاد الكتاب العرب بدمشق نقول القصيدة العربية الجديدة في سورية ، ولانقول القصيدة السورية الجديدة، لأن قصيدتنا لا تنفصل عن القصيدة العربية عموما، بل تتفاعل معها ، تعطيها وتستمد منها تأثيرا وتأثرا، ولايمكن النظر الى الخصوصية والنكهة المميزة إلا من حيث التكوين الداخلي والبيئة والرموز الخاصة.

١ – من الكتب النقدية على سبيل المثال لا الحصر الأدب والأيديولوجيا في سورية (بوعلي ياسين ـ نبيل سليمان) طبعة أولى دمشق ١٩٧٤ ص ٩٦٧ ـ ٩٧٣.
– الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية (جلال فاروق الشريف» اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٠
– النحل البري والعسل المر (حنا عبود) دراسة في الشعر السوري المعاصر وزارة الثقافة ١٩٨٢ دمشق
٢ – بانوراما القصيدة الجديدة في سورية. محاضرة ألقاها كاتب الدراسة في اتحاد الكتاب العرب بدمشق شهر حزيران يونيو ١٩٨٩.
– تتوضح الأوضاع والمناخات التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية في سورية وهيأت لنهوض الشعر وبروز أصوات رائدة فيه، ومعروفة على مستوى الوطن العربي. كبدوي الجبل وعمر أبي ريشة، ونزار قباني ـ ونديم محمد ــ وأدونيس وغيرهم في دراسة من حلقتين ، نشرت في صحيفة تشرين السورية (٢٦/٧/٨٩) و(١/٨/٨٩)
٣ – تم الاستقلال الوطني في سورية برحيل آخر جندي فرنسي عن أراضيها في ١٧ نيسان أبريل ١٩٤٦.
٤ – النقد الذاتي بعد الهزيمة ، ت د. صادق جلال العظم بيروت دار الطليعة ط ٤ ـ ١٩٧٢
٥ – أ ــ أزمة الحوار الثقافي محاضرة ألقاها الكاتب في جمعية الشعر في اتحاد الكتاب العرب في النصف الثاني من شهر أيار مايو ١٩٩٠ . وفيها كتشف للواقع الاجتماعي والمعاش، وأسباب العطالة الثقافية والفكرية فيه، وعوامل العجز الثقافي والاجتماعي والفردي .
ب – بدأت المجلات الثقافية العربية الرصينة بالغياب والانطفاء تباعا: شؤون فلسطينية . مواقف ـ أوراق الناقد ــ الكرمل ـ وقبلها غابت البلاغ ـ الأسبوع العربي ـ المستقبل ـ الدوحة.
٦ – ما كتب عن السياب مثلا، لم يكتب عن شاعر آخر في العصر الحديث، وقياسا الى ما كتب عن المتنبي يعتبر شيئا عظيما، لم يتح لشاعر آخر، أيضا ما كتب عن الشعر الجديد المعروف بشعر التفعيلة أو الشعر الذي أطلقت عليه نازك الملائكة تسمية الشعر الحر وهذه التسمية أجدر بقصيدة النثر الحرة المتحررة من الأوزان الشعرية والقيود التقليدية.. يراجع كتب د احسان عباس «بدر شاكر السياب» دار الثقافة بيروت ١٩٦٩، وكتاب د. عيسى بلاطة «بدر شاكر السياب ،حياته وشعره» دار

النهار بيروت ١٩٧١ وعدد خاص من مجلة الفكر العربي المعاصر عن خليل حاوي الشاهد الشهيد عدد ٢٦ وعشرات الكتب التي تناولت اعلام الشعر الحديث، لغالي شكري - الياس خوري - يوسف اليوسف - رجاء النقاش - كمال خيربك - وغيرهم كثير.

٧ - يمكن ملاحظة الموجات الشعرية في سورية ،وتفاعلاتها العربية عبر تجارب الشعراء العرب الذين عاشوا في سورية فترة من الزمن بدءا من السبعينات وما قبلها.. فقد عاش في سورية ما بين السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات شعراء عرب كثيرون نكتفي بذكر صلاح فائق .. جليل حيدر هاشم شفيق .. أسعد الجبوري كريم كاصد . عواد الناصر . صادق الصائغ .. آدم حاتم . شاكر لعيبي .. مظفر النواب.. سعدي يوسف .. ومن بعدهم كريم عبد . فايز العراقي .. محمد مظلوم وغيرهم وقد خلق تواجدهم في الساحة السورية تفاعلا شعريا، فأعطوا وأخذوا وتفتحت تجارب بعضهم الأولى فيها، كذلك نذكر الشعراء العرب الآخرين محمد كنائشي . صالح العياري - من تونس .. ربيعة الجلطي - زينب الأعوج - جزائريتان .. حمدة خميس (بحرانية) سيف الرحبي ، ناصر العلوي (من عُمان) وقد أصدر أغلب هؤلاء الشعراء مجموعاتهم الأولى في دمشق .. وستظل حركة التفاعل الشعرية قائمة ما بين دمشق وبيروت في مناخ متقارب يتداخل ويتفارق، سيطبع أغلب الشعراء السوريين أعمالهم الشعرية في بيروت، لكل ذلك لن نفرق كثيرا بين شاعر وآخر اقليميا ونحن نتحدث عن القصيدة الجديدة ونعتبر بعض الشعراء اللبنانيين ، أو العرب جزءا في مشهديتها..

٨ - كان الناقد محمد النويهي أول من تنبأ للشعر الجديد منذ أواسط الستينات ،أن يبلغ آفاقا من التقدم لم يبلغها الشعر من قبل ،سواء على صعيد اللغة من حيث اقترابه من لغة الكلام الحية التي تتكلمها الناس في واقع حياتهم، أو على صعيد تجديده بعامة حيث لا يدخل على لغتنا العربية شيئا ينافي طبيعتها ولا يقحم على شعرنا العربي عنصرا يجافي عبقريته الخاصة ص ٥ -٦ من مقدمة كتابه المهم قضية الشعر الجديد ط ٢ دار الفكر ، دار الخانجي ١٩٧١.

والناقد النويهي من أهم النقاد الرؤيويين الذين تصدوا لدعاوي المحافظين ، والجامدين التي رفضوا من خلالها الشعر الجديد جملة أو تفصيلا، ورأى أن أمام هذا الشعر مسافات كبيرة عليه أن يقطعها ويجدد فيها، وكتابه قضية الشعر الجديد من أهم الكتب النقدية، الى جانب كتاب «شعرنا الحديث الى أين» للدكتور غالي شكري، وفيهما احتفاء بالشعر الجديد في مضامينه الجمالية والفنية.

٩ - أغاني القبة . مجموعة شعرية لخير الدين الأسدي طبعت في مطبعة الضاد بحلب ١٩٥١ طبعة أنيقة تقع في ٣١٤ صفحة قطع متوسط،أطلق عليها الأسدي عبارة نفحات من الشعر المنثور، وكتب مقدمة لها يبين فيها ما ذهب اليه من تجديد على صعيد الموسيقى فيه، وكان قد أذاع الكثير من قصائدها منذ الأربعينات في إذاعة طهران.

سريال · مجموعة شعرية لأورخان ميسر طبعت في أوائل الخمسينات ،وأعيدت طباعتها ثانية ١٩٨٩ بمقدمة للشاعر أدونيس - عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

حزن في ضوء القمر ، غرفة بملايين الجدران،محمد الماغوط مجلد الأعمال الكاملة ط دار العودة بيروت ١٩٧٣وكان الشاعر الماغوط قد ألقى قصائده الأولى في خميس مجلة شعر في بيروت، أواسط الخمسينات.

القمر الشرقي على شاطيء الغرب : فاتح المدرس ، شريف خزندار - شعر وشكل دمشق ١٩٦٢ مطابع الجمهورية الراية المنكسة : علي الجندي المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٢.

من أغاني الرحيل - كآبة - التسكع والمطر مجموعات شعرية لاسماعيل عامود صدرت بين ١٩٥٩ - ١٩٦٢ بدمشق سمرنار - ١٩٥٧ شتاء ٥٧ أغاني بوهيمية ١٩٦٠ مجموعات للشاعر سليمان عواد - دمشق

١٠ - لن، والرأس المقطوع، شعر انسي الحاج دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ - ١٩٦٢

١١ - معلقة توفيق صايغ المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٣ - انظر الأعمال الكاملة دار رياض الريس بيروت - لندن ١٩٩٠.

١٢ - ندوة إذاعية شارك فيها كاتب الدراسة باعتباره أحد شعراء السبعينات مع ممدوح عدوان، ومحمد ياسر شرف وبندر عبدالحميد. وعدد من كتاب قصيدة عقد السبعينات في القطر العربي السوري، أقيمت يوم ٢٢/١٠/١٩٨٥ . وأذيعت بعد ذلك ولمدة شهر في أربع حلقات، أعدها الكاتب عبدالرحمن الحلبي بعنوان كاتب وموقف.

١٣ - شهدت الستينات والسبعينات والثمانينات حملات صحفية ونقدية ضد قصيدة النثر وشعرائها في سورية ولبنان، وشارك فيها غالبية الشعراء والمثقفين التقليديين والمحدثين، من محمد مصطفى درويش - سعيد فندقجي محمد منذر لطفي - ممدوح عدوان - شوقي بغدادي - خالد أبوخالد.. وآخرون ، وكلما خمدت تعود للظهور من جديد على يد أحد هواة الشهرة والفضائح، أو على يد شعراء مرموقين مثل نزار قباني - ومحمود درويش ، والصحافة اليومية والثقافية تحفل بمثل تلك الحملات يراجع في ذلك صحف البعث، الثورة ، تشرين بين سنوات ١٩٥٧ و١٩٩٧ - كذلك مجلة الطليعة السورية ، ومجلة المعرفة، وملحق الثورة الذي أصدره الشاعر أدونيس في دمشق أواسط السبعينات بين ١٩٧٥ - ١٩٧٦

١٤ - القمر الشرقي المدرس ، خزندار صفحاته غير مرقمة.

١٥ - محاضرة لكاتب الدراسة في جمعية الشعر باتحاد الكتاب العربي بعنوان «الأزمة الثقافية» ٢٦ حزيران يونيو ١٩٨٨.

١٦ - الشاعر عبدالباسط الصوفي . الشاعر الروماني ممدوح اسكاف دمشق اتحاد الكتاب العرب ط ١٩٨٣.

١٧ - آثار عبدالباسط الصوفي الشعرية والنثرية طبع وزارة الثقافة بمقدمة للدكتور ابراهيم كيلاني بدون تاريخ.

١٨ - مهرجان لذكرى رياض الصالح الحسين، تضمن سيرة له وقصائد وكلمات من أصدقائه

١٩ - محاضرة بانوراما القصيدة الجديدة في سورية سبق ذكرها.

٢٠ - حوار شخصي مع الشاعر الماغوط، أرسل الى صحيفة الحياة في أيار ١٩٨٩ ولم أتأكد من نشره

٢١ - ٢٢ - الفرح ليس مهنتي ٢٩٧ الاعمال الكاملة دار العودة بيروت ١٩٧٣.

٢٣ - شارك لقمان ديركي في المنتديات والمسابقات الشعرية في جامعة حلب، ويلاحظ التأثر والتقليد واضحا لشعر سليم بركات عند شعراء منطقة الحسكة وعامودا بلد الشاعر وفيهم (ابراهيم اليوسف - طه خليل - لقمان ديركي وغيرهم).

٢٤ - طاغوت الكلام شعر محمد فؤاد ط خاصة ١٩٩٠ يقع في ١٢٨ صفحة قطع صغير.

٢٥ - وفاء الخشن - شاعرة سورية وصحفية درست الصيدلة وانحازت للشعر، أصدرت مجموعة شعرية أولى ١٩٨٧ لا يحضرني اسمها.

٢٦ - ٢٧ - حسين بن حمزة وعمر قدور، ومسلم الزيبق ، وبسام حسين ، شعراء من جامعة حلب، برزوا فيها، وحسين بن حمزة . من مدينة الحسكة، أما غادة السمان الصغرى فهي غادة فؤاد السمان، بدأت نشر أعمالها باسم غادة السمان . فأثارت لغطا ، وفتقت تساؤلات وتطلعا، لأن كثيرين تعاملوا مع شعرها على أنه للروائية غادة السمان ، فمنحوه حفاوة زائدة، وهو ما أثار الروائية فكتبت مقالا ذكرت فيه أن صاحبة الشعر تنتحل اسمها.

٢٨ - شاعر صيني مسلم يجيد العربية، درس في جامعة دمشق اصدر مجموعاته بالعربية عن دار الأهالي ١٩٨٨ - ١٩٨٩

٢٩ - عناوين مجموعات الشاعر رياض الصالح أساطير يومية خراب الدورة الدموية، بسيط كالماء واضح كطلقة مسدس ، وعل في الغابة، مات مبكرا بداء الكبد ١٩٨٢.

٣٠ - قضت دعد حداد باكرا وتركت ثلاث مجموعات شعرية ، تصحيح خطأ الموت، كسرة خبز تكفيني - شجرة تميل نحو الأرض

٣١ - مرام مصري ، شقيقة منذر مصري من مدينة اللاذقية ، تزوجت وتعيش في باريس، شاركت في اصدار مجموعة شعرية مشتركة مع منذر مصري ومحمد سيدة بعنوان أنذرتك بحمامة بيضاء.

٣٢ - دعد حداد - مقابلة نشرت معها في صحيفة تشرين بعد موتها في ٢٧/٤/١٩٩١.

٣٣ - جان عثمان .. لغز الأعراس

٣٤ - محمد فؤاد.. طاغوت الكلام.

* * *

تحليل الخطاب
«من اللسانيات الى السيميائيات»

أحمـــد يوســـف *

لسانيات الجملة:

إذا كانت دلالة الخطاب تتضمن في المعجم اللاتيني الحوار وكذا معاني الخطابة فإن اللسانيات المعاصرة حددت جغرافية الخطاب عند حدود الجملة، حيث حظيت بالاهتمام والدرس بوصفها وحدة تتوافر على شرط النظام. وهي غير قابلة للتجزئة، وإذا أمعنا النظر في ماهية الخطاب على أنه ملفوظ يشكل وحدة جوهرية خاضعة للتأمل. ففي حقيقة الأمر فإن الخطاب ما هو إلا تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته في النهاية.

وهنا يظهر مأزق اللسانيات أو محدوديتها على الأصح ـ في معالجة إشكالية الخطاب لأنها تحصره في نطاق الجملة التي نظر إليها اندريه مارتيني Andre Martinet على أنها أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب. غير أن هذا لا يفضي الى عجز الدراسات اللسانية في عدم قدرتها على معالجة قضايا أكبر من الجملة، وبالتالي عدم عجزها عن تحليل الخطاب. فهناك تباين في تحديد بنية الظاهرة اللغوية. فعلماء اللغة يحددون الكلمة بأنها «وحدة في جملة تحدد معالم كل منها بإمكانية الوقوف عندها» والجملة هي «تتابع من الكلمات والمرقمات التنغيمية» [1] وهكذا تتداخل الكلمة والجملة في مفهوم متلاحم، وعليه فإن الجملة تتشكل من «مجموع الوحدات التي يصح أن يقف بينها (الكلمات) بالاضافة الى درجة الصوت والتنغيم والمفصل، ونحو ذلك مما يدخل في ايضاح المعنى» [2].

إن هذا المعطى التصوري للجملة لا يقلل من قيمة اقترابها من مفهوم الخطاب، فإذا كانت عناصر مثل الكلمة والصوت والنغم تشكل إطار الجملة، وتعمل على بناء المعنى، فهذا لا يعوق دراسة الخطاب من وجهة نظر لسانية.

إسهامات اللغويين العرب

إن المفهوم السابق للجملة يقترب كثيرا من أطروحات علماء اللغة العربية عندما يعرفون الكلام على أنه كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه. وهو الذي يسميه النحويون الجمل، «نحو: زيد

★ أستاذ جامعي من الجزائر مقيم بفرنسا.

أخوك، وقام محمد، وضرب سعيد، وفي الدار أبوك، وصه ومه ورويدا... فكل لفظ استقل بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام» [3]. ويشير ابن هشام الى تحديد ماهية الجملة بمنطق اللساني المعاصر، لأن الخطاب اللساني وضع أسسا ابستمولوجية لمنطلقاته المنهجية عندما أوضح الفروق القائمة بين اللغة والكلام، كما هو الشأن لدى دي سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة إن «الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه» [4]، وهو التصور ذاته الذي نلفيه عند هاريس.

إن اللغويين العرب أولوا أهمية كبرى للكلام وربطوه بماهية الجملة وقسموا عناصرها الى اسمية وفعلية من حيث موقع المسند والمسند إليه وما أنجز عنها من علاقات حددها تمام حسان في العلاقات السياقية (القرائن المعنوية وحصرها في الاسناد) والتخصيص والنسبة والتبعية والمخالفة [5].

إذا كانت الجملة هي الكلام عند ابن جني، فهي تقابل القول عند سيبويه، أما جار الله الزمخشري فعرف الكلام بأنه «المركب من كلمتين أسندت إحداهما الى الأخرى... وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك زيد أخوك، وبشر صاحبك أو في فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى جملة» [6]، إن تصور اللغويين العرب للجملة وصلتها بالكلام لا يخلو من غموض وتناقض في بعض الأحايين.

هناك تصور آخر للعلاقة بين الجملة والكلام نتيجة للفروق التي تكمن بينهما فيقول الرضي «والفرق بين الكلام والجملة أن الجملة ما تضمن الاسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أولا كالجملة التي هي خبر المبتدأ وسائر ما ذكر من الجمل.. والكلام ما تضمن الاسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته فكل كلام جملة ولا ينعكس» [7].

بين لسانيات الجملة ولسانيات الكلام

هناك إذن ــ طرحان يتمثلان في لسانيات الجملة ولسانيات الكلام، فأين نضع مفهوم الخطاب ضمن هذين الطرحين. فإذا قررنا بأن الخطاب مجموعة جمل تتوافر على شرط النظام، حتى يتسنى درسه وملاحظته فإننا نكون قد صدمنا المنطق الصارم للسانيات التي تحدد موضوعها في الجملة ولا تتجاوزه. فإن الخطاب كما يرى رولان بارت «يمتلك وحداته وقواعده و«نحوه»: فما بعد الجملة، ورغم أن الخطاب مكون فقط من جمل، فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (هذا الما بعد) موضوعا للسانيات ثانية. وقد كان للسانيات الخطاب هذه، ولفترة جد طويلة، اسم مجيد (ألا وهو) البلاغة. لكن وكنتيجة للعبة تاريخية، وبانتقال البلاغة الى صف الآداب الجميلة، وانفصال هذه الأخيرة عن دراسة اللغة فقد أصبح من اللازم حديثا العودة الى إثارة المشكل من جديد» [8].

إن اثارة بارت لهذا المشكل كان منطلقه الاقتراب من فكرة البنية السردية ولغتها وبالتحديد دراسة ما بعد الجملة ويبدو ظاهريا نقد بارت لجمود اللسانيات عند حدود ضيقة محصورة في الجملة لكنه يرى بأنه لا مندوحة من مقاربة البنية السردية من منطلق لساني الى درجة إقراره بمعقولية «التسليم (بوجود) علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب، و(ذلك)) اعتبارا الى أن نفس التنظيم الشكلي، هو ما ينظم ظاهريا كل الانساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها: هكذا سيصبح الخطاب «جملة كبيرة» (ولا تكون وحداتها بالضرورة جملا) تماما مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات «خطابا صغيرا»(...) فمن المشروع إذن التسليم بعلاقة ثانوية بين الجملة والخطاب وسنسمي هذه العلاقة اعتبارا لطابعها الشكلي المحض، علاقة تماثلية» [9]، وانطلاقا من هذه الفرضية التي وضعها بارت خلص الى أن السرد من وجهة التحليل البنيوي يعد «طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله الى «مجرد» مجموعة من الجمل. فالسرد جملة كبيرة. وهو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية Conaontative مشروع سرد صغير» [10].

لا تزال حقول تحليل الخطاب تتراوح بين الذين يتشبثون بمنطق صرامة اللسانيات وتضييق مجالاتها المعرفية وبين من يدعون الى نهج المرونة في الاقتراب من فضاءات الخطاب وتوسيع مجالات اللسانيات لتشمل رحابة المعرفة وتشعباتها ولاسيما أن فلسفة العصر الحديث هي اللغة بوصفها قناة لكل معرفة متوخاة.

المرجعية اللسانية في تحليل الخطاب

بظهور اللسانيات التاريخية في القرن التاسع عشر كانت القواعد العامة تبحث عن ايجاد تفسير للاستعمالات الخاصة للغة وفق قواعد عامة تتأسس حول المنطق. وقد كان اللغويون العرب القدامى سباقين الى رسم هذه الاستراتيجية للغة العربية. فتأسس على أيديهم علم أصول النحو مستثمرين المنطق اليوناني وعلم أصول الفقه. غير أن ميلاد اللسانيات التاريخية في أوروبا حدد تصورات جديدة لم تكن متبلورة في السابق، مثل التغيرات التي تشهدها اللغة فهي

ليست رهن الارادة الواعية للبشر وإنما ضرورة داخلية. كما أنها طبيعية وتخضع للتنظيم الداخلي للغات.

ومن أبرز معالم اللسانيات التاريخية ظهور مؤلف الألماني ف.بوب F.Bopp حول «نظام التصريف للغة السنسكريتية مقارنة مع اللغات الاغريقية واللاتينية والفارسية والجرمانية» عام ١٨١٦. فقد كان إعلانا عن ميلاد النحو المقارن، رفقة الأخوة شليجل وجريم وشليغر. فسمح بايجاد القرابة بين اللغة السنسكريتية المقدسة للهند القديمة وأغلب اللغات الأوروبية القديمة والحديثة. وأخذت الدراسات اللسانية هذا المنحى حتى مع «النحويين الجدد» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذين تطلعوا الى تجديد النحو المقارن. بحيث دعوا الى تفسير التغيرات الحاصلة داخل اللغة وعدم الوقوف عند وصفها، ورأوا أن الأسباب الوحيدة القابلة للمراجعة هي البحث عن نشاط الفاعلين المتكلمين، وفضلوا تحديد مسافة لدراسة التغيرات اللغوية. وكما هو واضح فإن طبيعة اللسانيات التاريخية وموضوعاتها لم تسمح بمعالجة موضوع الخطاب معالجة ذات صلة بجوهر اللغة. فالتحليل التعاقبي الذي طبع المنهج التاريخي في الدراسات اللغوية فرض على الباحث السويسري فرديناند دي سوسير F. desoussure أن يؤسس معالم اللسانيات البنيوية، ويرسم خطابا ابستمولوجيا يتعامل مع نظام اللغة بمنطق علمي جديد لا يخفي أصوله الفلسفية والعلمية (علم الاقتصاد/ علم الاجتماع .. الخ). وأبرز المقولات اللسانية التي انتهى إليها هي:

١ – مقولة التزامن والتعاقب SYMCHAROMIECET DIACHRONIE.

٢ – اللغة والكلام LANGUE ETPAROLE

٣ – النسقي والاستبدالي SYNTAGMATIQUE ET PARADIGMATIQUE

٤ – اعتباطية العلامة (الدال والمدلول).

إن التحليل البنيوي للغة ترك مجالا واسعا وفضاء خصبا لدراسة الخطاب من مستويات عديدة.

- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي.
- المستوى الصرفي
- المستوى الدلالي
- المستوى المعجمي
- حتى المستوى البلاغي

وذلك انطلاقا من اطروحات ابستمولوجية لعلم اللغة. والتمييز بينها وبين الكلام الذي يتسم بالتصرف الفردي للمؤسسة الاجتماعية للغة، فهو نشاط يتسم بالتحول والتغير ويتيح فرصا لتحليله من توجهات علمية عديدة: نفسية، اجتماعية، انثروبولوجية .. الخ.

وضعية تحليل الخطاب

إن مصطلح الخطاب يرادف الكلام لدى سوسير، وبالتالي يعارض اللغة ومن سمات الكلام التعدد والتلون والتنوع، لهذا فإن اللسانيات لم تر فيه حدة الموضوع التي يمكن للعلم أن يقبل عليها بالدرس والملاحظة.

لقد فرق فرديناند دي سوسير بين اللغة والكلام «إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسيا، والحق يقال، فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة. وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعا في الآن نفسه، الى ما هو فردي، والى ما هو اجتماعي... أما اللغة فهي على عكس ذلك، كل بذاته ومبدأ من مبادىء التبويب»(١١).

ويمكن استنتاج خصائص الخطاب بالمفهوم السوسيري بأنها تتوافر على العنصر الفيزيائي (الموجات الصوتية) والعنصر الفيزيولوجي (التصويت والسماع) والعنصر النفسي (الصور اللفظية والمتصورات) وتنحصر طبيعة دراسته في قسمين:

أولا قسم جوهري يرتكز موضوعه على اللغة ذات الطابع الجماعي المستقل عن الفرد. وهو أقرب الى الدراسات النفسية التي تحلل الخطاب تحليلا نفسيا بحتا.

ثانيا: قسم ثانوي ينحصر موضوعه في الجانب الفردي من الكلام (اللفظ بما في ذلك عملية التصويت) ويتعلق بالجانب النفسي الفيزيائي. ولكن مهما يكن من فروق بين اللغة والكلام فإنهما متلازمان ومتواصلان وعلى الرغم مما يبدو للوهلة الأولى من أن دي سوسير قد أهمل لسانيات الكلام وأبعدها من صفتها العلمية لافتقارها لعنصر الانسجام والوحدة، ويرى بعض الباحثين بأن «سوسير لم ينف الكلام، ولم يبعده من الدراسة اللسانية، كما قد توهم البعض، وإلا لما كان مقبولا حديثه عن لسانيات الكلام، والمراد بذلك أن الكلام — أي الذات المتكلمة — لا يغيب في الدراسة اللسانية إلا مؤقتا وفقا لمتطلبات منهجية، مادام

يستحضر ويخصص له حيزا في الدراسة اللسانية . صحيح أنه ليس من صميم الدراسة اللسانية الصارمة لأن دراسته لا تقوم إلا بتدخل عدة علوم، أي عدة مناهج تختلف من حيث الطبيعة والجوهر مع المنهج اللساني المقترح. لهذا السبب أكد سوسير على ضرورة التمييز بين هذين النوعين من الدراسة» (١٢).

إن الوقائع الكلامية في واقع الأمر لم تحظ بالاهتمام العلمي الكبير من قبل سوسير كما هو الحال بالنسبة للغة، لهذا فإننا لا نحصل على متصورات منهجية وأسس ابستمولوجية لعلم الخطاب في دروس سوسير .. وقد أثر ذلك سلبا في الدرس اللساني حيث مال الى التضييق والحصر. وقد دعا بعض علماء اللغة المعاصرين الى تخليص اللسانيات من الجمود والضيق، والانتقال بها الى مجال الحركة والسعة. وقد دافع نوام تشومسكي عن هذا الاتجاه حين حدد واحدة «من الاشكاليات الاستراتيجية الرئيسية عندما يتساءل عن المدى الذي يحرز هذا التضييق المتعمد كمصدر للتبصر العلمي العميق، وهل ينتفي بانتفائه ثم عن المدى الذي يقلل به هذا التضييق إمكانيات الاكتشافات الهامة » (١٣).

لكي تحقق اللسانيات استكشافات جديدة في مجال علم «تحليل الخطاب» ينبغي أن تفك عزلتها بالتفاعل مع حقول العلوم الانسانية. ولا تبقى حبيسة زاوية ضيقة ومحدودة ، وهذا الطموح يسمح بإبراز قضايا كثيرة تتعلق بالاشكالية اللسانية وموقع تحليل الخطاب، وسيفضي الى إثارة أسئلة جوهرية ذات صلة بنظرية النص ونظرية القراءة ، والشروط التي تحيط بفضاء الخطاب منها ما هو معرفي ومنها ما يتصل بالسوسيو تاريخي عندما أشار دي سوسير الى السيميولوجية، ذلك العلم الذي لم يكن سوى تصور أتاح إمكانات دمج اللسانيات في منظومة العلوم الانسانية واحتكاكها بالعلوم الأخرى. وهكذا فإن اللغة بالمفهوم السيميولوجي أضحت مجموعة من العلامات وأن الظاهرة اللغوية هي ظاهرة سيميائية ستكون مادة خصبة للمنهج السيميائي في تحليله للخطاب مع تجاوز الثنائية السوسيرية (اللغة الكلام) مع التركيز على اهتمام السيميائي بالاجتماعي ، وحينئذ سيصير الكلام بوصفه انجازا فرديا غير ذي أهمية في مجال البحوث السيميائية.. وقبل هذا فإن التحليل البنيوي استفاد من المنهجية اللسانية فصار تحليل بنية النصوص في ذاتها ولذاتها، وذلك بفضل المقولة التزامنية في دراسة اللغة.

يثني لويس يامسليف L. Hjelmslev على جهود دي سوسير ويعده المؤسس الأول للسانيات البنيوية ، على الرغم مما يبدو من اخلاصه العلمي لدى سوسير، إلا أن توجهاته العلمية واهتمامه بالمنطق الرياضي ومعرفته الواسعة باللغات القديمة والحديثة، مكنته من صياغة لسانيات موسومة بالروح الرياضية فكانت منظوميته Glossématique إضافة نوعية للدراسات اللسانية المعاصرة. فاللغة لا يمكن - في نظره - فصلها عن الانسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فبها يمكن أن يؤثر ويتأثر(١٤). وتتركز اهتمامات الألسنية حول مسألة البنية (١٥)، لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليهتم بمشكلات التعبير ووحدات المحتوى. فاللغة هي قبل كل شيء شكل وهي في آن واحد تعبير ومحتوى . وقد استطاع يامسليف تأسيس حلقة كوبنهاجن وتشكيل فرق للعمل، وتكوين نظرية prolegomenes لمدة عشر سنوات من البحث العلمي المبني على النظرة التجريبية القائمة على الملاحظة والاختيار. فالدرس اللساني يتسم في رأيه بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرية اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية Totalite فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية.

إن يامسليف يحدثنا عن مبدأ التحليل وصيغه ونلفي حديثا عن النص في كتاباته ولا نجد تصورا علميا واضح المعالم عن الخطاب، باستثناء حديثه عن محتوياته السيميائية وعن اللغة الايحائية.

حتى اللسانيات الوظيفية التي تراهن على مفهوم التواصل بوصفه أهم الوظائف الأساسية للغة وارتباط التطور اللغوي بمبدأ الاقتصاد. لم تعالج موضوع الخطاب. وهكذا بدا وكأنه ليس من صميم الاشكالية اللسانية. وإن كانت المدارس اللسانية تعالج قضايا جوهرية ذات صلة بتحليل الخطاب. فنجد أندريه مارتيني يتحدث عن التحليل التركيبي للمدونة أو المتن على أنه مجموعة علاقات الترابط، في الفصل الرابع من كتاب «عناصر اللسانيات العامة» (١٦) الذي خصصه للوحدات الدالة نجد تحليلا للملفوظات ولكن انطلاقا من مفهوم التواصل للغة، فهناك مقاربات لتحليل مستويات الخطاب، دون الحديث عن ماهيته ويمكن أن نخلص الى نتيجة أن موضوع الخطاب وجد فراغا كبيرا في أطروحات بعض المدارس اللسانية الحديثة. على الرغم من أنه أصبح حقيقة فرضت استعمالها في حقل علم المصطلحات وأصبحت متداولة في أدبيات العلوم الانسانية، حتى لازمت بعضا منها. فنجد

حديثا شائعا لدى العامة عن الخطاب السياسي. وتحولاته وخصائصه، وأصبح بديلا لمفهوم الخطبة والخطابة في التراث الاغريقي والتراث العربي الاسلامي.

إن إميل بنفيست E. Benvéniste يعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفا شكليا من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع الفونيمات أو المورفيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات.

هناك طرح منهجي مهم جدا يشير إليه جان ديبوا Jean dubois عندما يقول «مع الجملة نترك إطار اللغة بوصفها أداة للتواصل. في هذا المجال تتوقف الجملة أن تكون موضوعا... وتصير وحدة فالجملة هي وحدة الخطاب» [١٧].

يركز إميل بنفيست على قيمة عملية التلفظ التي لم تنل اهتمام اللغويين القدامى، فقد كان ينظر إليها بوصفها موضوعا لا يندرج في نقاط الدراسة اللسانية. ولكنها أضحت مادة جديرة بالاهتمام نظرا لأنها تنقل اللغة من سكونيتها الى حركية الاستعمال الفردي (الكلام والخطاب)، إن الجهاز الشكلاني للتلفظ عنصر من عناصر اللغة التي تشكل ماهية الخطاب. فتحديد العلاقة بين الباث والمتلقي، تسمح للفاعل المتلفظ أن يجد منزلة في الخطاب، وقد يجد أيضا الفلاسفة ضالتهم في البحث عن الذاتية التي تتجلى في حرية كلام الفاعل المتلفظ الفردية. إن بنفيست يراهن على مركز الفاعل المتلفظ في الخطاب، وهذا لا يعني تطابق الذاتية المغلقة مع الجهاز الشكلاني لعملية التلفظ، فهو بذلك يكون قد أسهم في إدخال عالم الخطاب الى اللسانيات ، ويعد من الموضوعات الجديدة في حقل دراسات اللسانيات المعاصرة، التي ما فتئت تعرف استكشافات علمية، وصعوبات منهجية، وهكذا تم توسيع نطاق موضوع اللسانيات ولاسيما عملية التلفظ وصلتها بالخطاب الذي حفز الدراسات على البحث عن مناهج التحليل. إن ربط تصور الملفوظ بالخطاب كان يقتضي وضع قواعد للتسلسل وللمسار الذي يتوافر على قابلية التعبير بالكلام ، غير أنه ينبغي الاشارة الى أن الملفوظ وحده لا يحدد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية الاتصال.

dis cours = situation de comminucation + enoncé

التحليل التوزيعي

إن النظرية التوزيعية في اللسانيات الحديثة، أسهمت بفضل جهود بلومفيلد (Ploomfield) وهاريس (Z. S. Harris) في دراسة قواعد الجمل، وتحليلها بوصفها وحدات ممكنة في لغة معينة بمعنى يجب أن تتوافر فيها القابلية للتحقيق بهذا التصور لقواعد الجمل يظل تحليل الخطاب يبحث عن معرفة المقاييس وبنائها، وكذلك اعتبار مجموعة من السلسلات الوصفية على أنها متتاليات لجمل ملفوظة (Phrases - enonces). فهي تشكل في نظر هاريس مؤسسة لشبكات من التكافؤ بين جمل وجمل متتالية. ويحيلنا ريمون طحان ودينيز بيطار طحان الى التجريد الذي لازم غراما طيق الجمل وما تفرع منها من مفاهيم استقتها من اللسانيات وعلم الدلالة فمنها:

– مفهوم الأصولية: هي الجملة التي تتمتع بالصحة الدلالية والمنطق اللغوي، فهي تخلو من التنافر الصوتي، وتخضع بنيتها التركيبية لقواعد اللغة.

– مفهوم دلالة الجملة . هناك إشكال معرفي تجده اللسانيات في تحديد ماهية الجملة. فإذا كانت «تتألف من عناصر تعود الى ثبت مغلق ، ومن أصوات محدودة العدد ترتبط بالمعنى (...) ولكن ... هناك بنى وجمل تختلف في معناها وتتحقق بأشكال متشابهة، وهناك أيضا بنى وجمل تتشابه في معناها وتتحقق بأشكال مختلفة» [١٨].

إن تحليل الخطاب دفع هاريس الى تعريف مجموعة التكافؤ والتقارب. بين ملفوظين حتى يبرز طريقته المنهجية التي ركزت على النص الاشهاري، ويشير ديبوا الى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه. فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلا قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع الى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وفرنسا[١٩].

لقد ارتبط التحليل التوزيعي بالنزعة السلوكية (Behavieorisme) التي راجت في الولايات المتحدة الأمريكية بداية منذ سنة ١٩٢٠، فكان من أهدافها تحقيق الموضوعية في دراستها، وقد حمل لواءها ليونار بلومفيلد ، وتجلت مبادىء المدرسة التوزيعية في محاولتها لتحليل الخطاب ودراسة توزيع الوحدات اللسانية عن طريق المدونة (Corpus) والوحدات كما أسلفنا القول — غير أن الذي يميز هاريس اختياره لطرائق التعامل مع النصوص اللغوية. فالنص الاشهاري يمتاز بتكرار الأشكال التي بالوصول الى بنيته. وكذلك تأكيده على العلاقات القائمة بين الجمل وتفضي الى سلسلة من الجمل المتكافئة، وعليه فإن مبدأ التحويل الذي أقره هاريس يتضح في تحليل العلاقات التي تؤلف بين الجمل، وهذا التصور أضفى الصفة الاجرائية لعملية تحليل الخطاب،

بل يعد لبنة من لبنات «علم الخطاب».

تعد إضافات المدرسة التوليدية التحويلية امتدادا لجهود بلومفيلد وهاريس ويمكن وضع مفهوم الخطاب في مقابل ثنائية نو شمسكي (N. Chomsky) الكفاية والأداء اللغوي. إن ما يمكن استخلاصه من نظرية نو شمسكي تخطيها للدراسة السطحية التي تنتهجها اللسانيات البنيوية ولا تتعداها للبحث عن المستوى العميق للكلام ولا تأخذ مبدأ التأويل في حسبانها. إن الدرس التوليدي التحويلي يعالج عملية التكلم وميكانيزماتها التي تظهر في الاستعمال المبدع للغة.

التحليل السوسيولوجي للخطاب

يربط باختين M. Bakhtine نظرية التلفظ بمستويات التركيب، لأن كل تحليل للخطاب في تصوره تحليل لمتن التلفظ الحي. وهو سمة من السمات المحسوسة لأفعال الكلام كما أنه يلاحظ قصور اللسانيات في احتواء موضوع التلفظ، ويبدو هذا العجز اللساني واضحا في الاهتمام بالجملة وعدم الاقتراب من الخطاب «إن اللساني يشعر بارتياح أكثر وسط الجملة، وكلما اقترب من تخوم الخطاب من (التلفظ) العام، فهو ليس مسلحا لتناول الكل، ليس من بين مقولات اللسانيات مقولة تصلح لتحديد الكل. والواقع أن المقولات اللسانية لا يمكن تطبيقها في حالتها هذه إلا داخل (التلفظ)»(٢٠).

إن الخطاب في مفهوم باختين يعيد مسألة خطاب الآخر ويتجسد في الخطابات اللسانية (خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر)، لهذا يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات، وضرورة تفسير واقعة خطاب الغير تفسيرا سوسيولسانيا ويعرف الخطاب المروي بأنه «خطاب في الخطاب، وتلفظ في التلفظ، .. لكنه في الوقت ذاته خطاب عن الخطاب وتلفظ عن التلفظ» (٢١). كما أنه يتمتع باستقلاله البنيوي والدلالي.

علاقة الخطاب بالحوارية

إن مصطلح الحوارية الذي استثمرته ــ فيما بعد ـ جوليا كريستيفا وشاع في أدبيات الخطاب النقدي الجديد وعرف بالتناص Intertextuelle، يشير الى اقتحام اللسانيات للمجالات التي كانت تعتقد أنها ليست موضوعا لبحثها، «فالوحدة القاعدية الحقيقية للسان ـ الكلام ليست هي التلفظ ـ الحوار الداخلي الوحيد والمعزول، كما هو معروف، ولكنها تفاعل تلفظين على الأقل أي الحوار» (٢٢). ويثير باختين أسئلة جوهرية في مسألة علاقة الخطاب بالحوارية.

«كيف ندرك، في الواقع خطاب الغير؟ كيف تحس الذات المتلقية، في وعيها بتلفظ الغير، هذا الوعي الذي يعبر بواسطة الخطاب الداخلي؟ كيف يستوعب الوعي الخطاب بفعالية، وما هو التأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الكلام الذي يتلفظ به المتلقي من بعد؟» (٢٣). لقد طورت هذه المفاهيم تحليل الخطاب الروائي ووثقت الصلة بين اللسانيات والتحليل السوسيولوجي. ونجد تحديدا لأنماط الحوارية في الرواية لدى باختين وتتمثل في التهجين والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات والحوارات الخالصة.

إن مفهوم الحوارية يعرفه تدوروف T.Todorov بقوله «كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا.. فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية» (٢٤).

وانطلاقا من هذا التصور وجه باختين نقدا للأسلوبية، وقدم قراءة لتاريخ الأساليب من منطلق سوسيولوجي.

١ - الوثوقية السلطوية (العصور الوسطى) وتتميز بالأسلوب الفخم السطري وغير مسند الى شخص في بث خطاب الغير.

٢ - الوثوقية العقلانية (القرنان ١٧ و١٨) وتتميز بالأسلوب السطري الأدق والأرق والأوضح.

٣ - النزعة الفردية الواقعية والنقدية (نهاية القرن ١٨ والقرن ١٩) وتتميز بأسلوب مجازي منسق والميل الى تسريب الخطاب المروي من خلال أجوبة وتعليقات المؤلف.

٤ - النزعة الفردية النسبوية (المرحلة المعاصرة) وتتميز بإذابتها للسياق السردي.

وخصص في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» الفصلين الأخيرين للخطاب غير المباشر والخطاب المباشر ومتغيراتهما، والخطاب غير المباشر الحر في الفرنسية والألمانية والروسية وهي دراسة مقارنة. لقد كان ميخائيل باختين نموذجا لما ينبغي أن يسلكه اللساني لكي يتخلص من الجمود والعزلة. ولقد وجدت السيميائيات المعاصرة في مفاهيمه حول تحليل الخطاب والحوارية ما جعلها تحقق تقدما نوعيا في تحديد مسار الأبنية الجديدة لعلم مازالت تتنازعه عدة حقول معرفية.

بعد أن تستعرض جوليا كريستيفا مفاهيم الخطاب لدى

اللسانيين التي سبقت الاشارة إليها تخلص الى أن الخطاب «يدل على كل تلفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول في التأثير على الآخر» [٢٥]. وتقدم في مؤلفها (النص المغلق) أيضا تعريفا للنص على أنه جهاز فوق لساني يعيد توزيع نظام اللغة، كما أنه يتحدد عن طريق تبادل النصوص أي التناص، داخل فضاء النص هناك عدة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تكون متقاطعة ومحايدة. إن مفهوم الخطاب وعلاقته بالنص والتناص يعد امتدادا لمفاهيم باختين.

التحليل السيميائي للخطاب

إن التحليل السيميائي هو ذاته تحليل للخطاب، وهو يميز بين «السيميوتيقا النصية» وبين اللسانيات البنيوية «الجملية». ذلك أن هذه الأخيرة حين تهتم بالجملة تركيبا وانتاجا ـ وهو ما يسمى بالقدرة الجملية ـ فإن السيميوتيقا تهتم ببناء نظام لانتاج الأقوال والنصوص. وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. ولذلك، فمن المناسب الآن وضع القواعد والقوانين التي تتحكم في بناء هذه الأقوال وتلك النصوص» [٢٦].

إن التحليل السيميائي للخطاب ينطلق مما انتهت إليه جهود اللسانيين حول النظرية العامة للغة، وبمسائل التصورات التي أحيطت بالخطاب ويقتضي أن يكون متجانسا مع الثنائيات الأساسية: (اللغة / الكلام) ـ (النسق/العملية) (Proces) ـ (الكفاية /الأداء الكلامي)، كما أنه لا يغفل العلاقة التي تربطه بمقولة التلفظ. فالمعجم السيميائي [٢٧] لجريماس وكورتيس وهو يناقش مصطلح الكفاية من وجهة نظر تشومسكي ينظر إليها على أنها مجموعة من الشروط الضرورية في عملية التلفظ، كما أنه يتوافر على صورتين مستقلتين لهذه الكفاية:

أولا . كفاية السرد السيميائي

ثانيا : الكفاية القابلة للوصف أو التعبير بالكلام.

بالنسبة لكفاية السرد السيميائي حسب منظور يامسليف وتشومسكي يمكن تصورها على أنها تمفصلات تصنيفية وتركيبية ـ في الآن ذاته ـ وليس بوصفها استبدالا بسيطا على منوال دي سوسير للغة فالتحليل السيميائي ينظر لهذه الأشكال السردية نظرة كونية مستقلة عن كل مجموعة لسانية وغير لسانية لأنها مرتبطة بالعبقرية الانسانية. وهنا ينبغي الاشارة الى فضل مدرسة الشكلانيين الروس وعلى وجه الخصوص مؤلف «مورفولوجية الحكاية الخرافية» وتأثيره في المدرسة الفرنسية ذات التوجه البنيوي (كلود بريمون: منطق الحكاية، جريماس: البنيوية الدلالية، وكلود ليفي ستروس: البنيوية الانثروبولوجية). ولا يستطيع أن ينكر أي باحث بأن عبقرية بروب وبحوثه العلمية كانت تمهيدا لظهور التركيب السردي وقواعده.

أما فيما يخص الكفاية القابلة للوصف، فبدلا من أن تقام على ساقلة النهر، فإنها تتأسس وفق عملية التلفظ مسجلين صياغة الأشكال الملفوظة القابلة للتعبير عنها بالكلام، ويرى مؤلفا المعجم السيميائي بأن الحديث عن الطبيعة المزدوجة للكفاية تعد ضرورة لانجاز تصور جديد ومضبوط للخطاب.

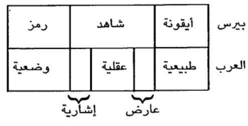
وفي كل الأحوال فإن الخطاب يطرح مسألة علاقته بالتلفظ وبالتواصل. ولكن المجال السيميائي يهتم بأطره المرجعية مثل الايحاء الاجتماعي ونسبته للسياق الثقافي المعطى المستقل داخل تحليله التركيبي أو الدلالي. إن نمطية الخطابات القابلة للتشكل داخل هذا المنظور ستكون إيحائية خالصة ، ومهما كانت التعريفات الايحائية للخطاب مجردة فإن مشكلة معرفة ماهية الخطاب تبقى مطروحة، وحتى عندما يحدد الخطاب الأدبي بأدبيته (Litterarité) كما نادى بها الشكلانيون الروس. فالأدب في تصورهم: «نظام من العلامات Signes دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى، شأن اللغة الطبيعية والفنون والميثولوجيا.. الخ. ومن جهة أخرى، وهذا ما يميزه عن بقية الفنون، فإنه يبني بمساعدة بنية أي لغة ، إنه، إذن، نظام دلالي في الدرجة الثانية ، وبعبارة أخرى إنه نظام تعبيري خلاق Comrotatif، وفي نفس الوقت، فإن اللغة تستخدم كمادة لتكوين وحدات النظام الأدبي، والتي تنتمي إذن، حسب الاصطلاح اليامسليفي(Hjelmslevieme) الى صعيد التعبير، لا تفقد دلالتها الخاصة، مضمونها» [٢٨].

إن الشكلانية الروسية حددت المعطيات الخاصة التي يمكن أن نسمي بها خطابا ما أنه أدبي. إن رومان جاكبسون هو الذي أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنما «الأدبية» Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا» [٢٩].

لقد عرفت سيميائيات التواصل تقدما فعليا في مجال تحليل الرسالة، وذلك بتحديد وظائفها الست. على الرغم من الاهمال الواضح لموضوع «الدلالة» ، الذي وجد حرصا كبيرا

لـدى رولان بارت في إبـرازها ضمـن توجهـات سيميائيـات الدلالـة، إن وصف اللغة بأنها نظـام للتواصل يتضمـن قدرا كبيرا مـن الانسجـام سمـح للدراسـة اللسـانيـة بـالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكبسون : «البـاث ـ الرسالة ـ المتلقي ـ سنـن الرسالـة ـ مرجعيتهـا». ذلك لأنه مكنهـا من تجاوز التطبيق اللساني المحصور على جملة محدودة من الخصائص التـي تشتمـل على الظـاهـرة اللغويـة الى القـراءة اللسـانيـة للنصـوص ومظاهـر التعبير الأخـرى. وإذا كـان جاكبسـون حصر الخطاب بين مرسل ومرسل إليه إلا أن لوتمان أشار الى نموذج آخر من التلقي لا يكون بين الباث والمتلقي، وإنما هناك خطاب يتجلى فيه الحوار الداخلي مثلما هـو الشأن بالنسبة الى السيرة الذاتيـة فيكون بين البـاث وذاته.. وهـذا ما نلحظـه في خطاب طه حسين في مذكراته «الأيام».

إن علم الـدلالة وهو يصنـف أنواعها الى طبيعيـة وعقلية ووضعية لم تفتـه الاشارة الى مجالات الاتصال سواء أكـانت صـوتية أم سيميـائيـة ، ويكون إسهـام العـرب جليا في هـذا الميدان ولاسيما في احتكاكهم بالفلسفة اليونانية منها المشائية والميغاريـة ـ الـرواتية . ويـذهب عـادل فاخـوري الى الدرس المقارن بين علـم الدلالـة عند العـرب والسيميائيـات الحديثة. ويعطـي مثلا مقـارنا بين تقسيمات علـم الـدلالة وتصنيـف بيرس الأمريكي للعلامة [٣٠].



يمتـد طموح الـدرس السيميائي بـوصفه علما يقـارب الانساق العلاميـة الى تخليص حقول المعرفة الانسـانية من القيـود الميتـافيزيقيـة التـي تكبلهـا، وتعـوق أبحاثهـا مـن الـوصـول الى نتـائج تجعل منهـا علـومـا ذات سلطـان لها مكـانتها المرمـوقة في وسـط المعـرفة الانسـانية المعـاصرة. وتمكنها مـن القراءة العلمية الـدقيقة لكثير من الاشكـاليات المطروحـة، والظواهر الانسـانية التـي لم تتعد إطار التـأمل العـابر، والتفسير الأفقـي السـاذج. ولكـي يكتسب الـدرس السيميائي مشروعية العلم القـادر على فحص البنى العميقة للمادة التـي يتنـاولها، ويقترب من عمقهـا والقـوانين التـي تركبها، كان لزاما عليه كأي علم أن يحدد منطلقاته المنهجية ومـرتكزاتـه النظريـة ويؤسـس مقولاتـه ويمتحن أدواتـه الاجرائية ويستكشف الحدود التـي تفصل بينه وبين العلوم الأخرى، أوالتي تقربه منها.

يبدو أن التواصل البشري أعقد من أي تواصل آخر ، لأن استعمال العلامة في هذا المجال لا تتم كما قـال فريديناند دي سـوسير إلا داخل الحيـاة الاجتماعية، لهذا يشترط التعـاون قصد إيصـال الرسالة الى المتلقـي ولن يتحقق ذلـك أيضا إلا بالتـواضع المتبادل والتوافـق حتى يتسنى لأي حـوار يقوم بين الباث والمتلقـي تقديم أفكـار في شكل شيفرات متـواضع عليهـا. لهذا فإن بعـض علماء الـدلالـة انتهوا الى أن «عمليـة الاتصـال لا تظهر بـوضوح في العـالم الحيـواني، إلا عندمـا يكون هناك تعاون أو نشاط اجتماعـي، إن أي اتصال مرتبط في أسـاسـه بالتعـاون... وأن كـل حـوار اجتماعي مـرتبـط بالتعاون» [٣١].

إن التحليـل السيميـائي للنسـق الاجتماعـي يهدف الى استكشـاف نظام العـلاقات داخـل المجتمع وعلى الخصـوص علاقات الأفـراد وحاجاتهم لهذا نلقى أن الأنظمـة التي سادت في المجتمـع البشري لها مـن العـلامات والأنظمـة الـرمـزيـة الثقـافية، مـا تمكن للسيميـائي مـن تحديد شريحة أو فئة أو طبقة اجتماعية، ففي التنظيم العشـائري نرى طقوسا وعادات تتجلى في جملة مـن العلامات والرمـوز ما تتميز به عـن نظام اجتماعي آخـر في طرائق الحفلات والأعراس والمآتـم والأعياد وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

إذا كنـا قد أشرنـا سابقـا الى طبيعة التـواصل بـأشكالـه المتعـددة فإن هنـاك شيفـرات لكل شكـل مـن هذه الأشكـال التواصلية ، فالتواصل الحيواني له علامات خاصة به منها ما استكشفـه البحث ومنها مـا بقـي مجهـولا، وكذلـك الشـأن بالنسبـة للشيفرات الطبيعية التـي تحدد علامـات الطبيعة أو إشاراتها، فيتمكن من تلقي رسالتها ، سواء عن طريق الادراك الحسي أو العقلي.

فإذا كان الطقس باردا فوق العادة في منطقة يمتاز مناخها بـالاعتدال يـدرك الانسـان أن مصـدر قسوة البرد آتيـة مـن سقوط الثلج. أو العكس بالنسبة لاشتداد الحرارة غير العادية والتي تفوق معدلها الفصلي فيدرك بـأن مصدرها قد يعود الى وجود حريق وهذا كله ينتج من وجود علائق قد تكون معقدة بين الشيفرات الطبيعيـة والتكوين البيـولوجي، والحسـاسية الفسيولوجية لـلانسان. ومهما يكن من أمر تبقى ــ كما أكدنا آنفا ـ الشيفرات الاجتماعية، أكثر تعقيدا، وتتطلب جهدا عمليا،

وذكاء فطنا لفهم العلامات الاجتماعية ومحاولة تفسيرها، وفهمها فهما عميقا، فالعلامة كما يعرّفها أولمان هي «نتاج اجتماعي واع يتكون من دال ومدلول يمثلان بوجه عام شيئا أو مفهوما غير العلامة ذاتها» (٣٢).

إن التحليل السيميولوجي يمتد ليشمل جميع الأنظمة السيميوطيقية سواء تمثلت في العلوم الطبيعية أم الاجتماعية أم الثقافية إن هذا العلم كما تنبأ به دي سوسير وتصوره تشارلز سندرس بيرس يطمح الى أن يكون علما لجميع أنساق العلامات لغوية كانت أو غير لغوية، وما زال المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطره المرجعية، وموضوعاته وممارساته الاجرائية وعلاقاته بالعلوم الأخرى لرسم منهجه، وتوضيح مقولاته بدقة. وهو ما حدا برولان بارت في كتاباته (ميثولوجيات وامبراطورية العلامات عناصر السيميولوجية) الى إثارة هذه القضايا التي تتعلق بنضج هذا المشروع، فيقول إن «السيميولوجيا ما تزال بحاجة الى تصميم ونعتقد أنه لا يمكن أن يوجد أي كتاب وجيز لمنهج التحليل هذا، وذلك على الأكثر بسبب سمته المتسعة (لأن السيميولوجيا ستكون علم كل أنساق العلامات). وإن السيميولوجيا لن تعالج مباشرة إلا عندما تصمم هذه الأنساق على نحو تجريبي». وأمام هذا التراكم السيميائي وما أحدثه من ثورة حقيقية في مناهج العلوم بعامة والانسانية بخاصة، يجد الباحث تنوعا في الطرح وتباينا في التصور، وتعددا في الممارسة التطبيقية، تلتبس فيها السيميائيات - في بعض الحالات - بالنظرية التأويلية، ولكن علم العلامات لم يعد حديثا الا بتحديد معالمه وبناء مقولاته، وتبيان أدبياته، واختبار نظرياته وأدواته الاجرائية. وإلا فإننا نصادف في تاريخ التفكير الفلسفي على كثير من تصوراته عند الشعوب القديمة التي أسهمت في بناء الحضارة الانسانية كالفراعنة والبابليين والاغريق والعرب والمسلمين والرومان .. الخ. إن ميلاد هذا العلم اقترن بثورة التفكير اللساني المعاصر نتيجة ارتباطه الوثيق بالمنجزات والاستكشافات التي حققها العلم الحديث.

الهوامش

١ - ماريو باي أسس علم اللغة - ترجمة أحمد مختار عمر - ص ١١٢

٢ - المرجع السابق ١١٣.

٣ - ابن جني الخصائص ١/ ١٨

٤ - ابن هشام · مغني اللبيب - ص ٤٩٠

٥ - ينظر : تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها - ص ١٨٩، ٢٠٤.

٦ - الزمخشري : المفصل - ص ٦.

٧ - الرضي : شرح الرضي على الكافية - ص ٥٢.

٨ - رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد - ترجمة. مجموعة من المؤلفين - مجلة آفاق المغربية - ع. ٨. ٩ - ١٩٨٨ - ص ٩.

٩ - المرجع السابق ٩.

١٠ - نفسه ٩٠

١١ - دي سوسير : دروس في الألسنية العامة - ترجمة : مجموعة من المؤلفين التونسيين - ص. ٢٩.

١٢ - حنون مبارك : مدخل للسانيات سوسير - ص ٣٦.

١٣ - ينظر يوسف الطعاني : اللغة كايديولوجية - مجلة الفكر العربي المعاصر لبنان - ص ٧٥.

١٤ - Hymsler , Prolérmines à ume thérie du langage ed. Minuit - Paris pp. 9.

١٥ - Hymsler: esrais linginstigues- éd: Minuit - Paris pp. 29.

١٦ - André Mastinet : élements de lin guistique générale éd Almand Qlin pp:109.

١٧ - Jean Dubois et outs : Dictionnànes de linguistique - ed: larousx pp. 57.

١٨ - ريمون طحان ودنيز بيطار طحان · فنون التقعيد وعلوم الألسنية - لبنان - ص ٢٩٢

١٩ - Jean Aulois autres: Aictionsıre de linguistique - pp. 158.

٢٠ - ميخائيل باختين الماركسية وفلسفة اللغة - ترجمة. محمد البكري ريمني العيد - ص ١٥٠

٢١ - المرجع السابق ١٥٥

٢٢ - نفسه ١٥٧

٢٣ - نفسه ١٥٧.

٢٤ - T. Trdorov Mileal , le principe dialogigue - pp. 95- 96.

٢٥ - Julia Vristera) Le Langage cet ınconnue- ed Scuit - Paris- pp.: 198.

٢٦ - جماعة انتروفيرن · التحليل السيميوطيقي للنصوص - ترجمة محمد السرغيني - مجلة دراسات أدبية ولسانية - ع ٢ - ١٩٨٦ - ص ٢٦

٢٧ - Greiruas et constes· sénuiotiique - Dictionnaine- laisonné de la theorie du langage ed - Hachelte - Paris - 1979 - pp. 103.

٢٨ - تزيفطان تودوروف وآخرون في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة أحمد المديني - ص ١٣

٢٩ - بوريس إيخنباوم وآخرون نظرية المنهج الشكلي - ترجمة · ابراهيم الخطيب - ص · ٣٦.

٣٠ - ينظر . عادل فاخوري علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة - ص ٢٩

٣١ - Adam Sehaf: Introduction à la sémamtique - Paris ed : Hutropos 1974 - pp: 194.

٣٢ - Vori · S. Ullman : Précis de sémantique Fhamcaise - ed Framcke 1975

* * *

جودت فخر الدين *

ما الذي يجعل من قصيدة ، أونص أدبي ، شعرا؟ وفي سبيل الاجابة عن هذا السؤال ، ما الذي ينبغي تحديده أو البحث عنه؟ وكيف يمكن السير في هذا السبيل؟ هل يمكن أن يكون إلا سيرا نحو هدف غامض؟ نحو هدف لا يلوح إلا متباعدا، يغري بفتنته، ولكنه يفلت دائما من محاولات الامساك به. أوليس تاريخ النقد — نقد الشعر — تاريخا من الافتتان بذلك الهدف ومن اللهاث وراءه؟ وإذا كانت مناهج النقد على أنواعها قد سعت ، بطرق مختلفة الى اجتراح الأدوات والمقاييس والأساليب التي قد تساعد في الكشف عن جماليات الشعر وأسرار صنعته ، فإن أيا منها لم يدع التوصل الى قدر كاف من الطمأنينة حيال ما أنجزه ، بل أقر بصعوبة هذا التوصل، وأقر بعدم قدرته على الاكتفاء بذاته أو الاستغناء عما عداه.

★ شاعر واستاذ جامعي من لبنان.

كيف لنا أن نقف ونحكم على شعرية نص من النصوص؟ هل نحن في حاجة الى تحديد مسبق لماهية الشعر أوللشعرية (Poeticité) ؟ وهل ينبغي لكل دراسة تتصدى لنصوص شعرية أن تتسلح بمفهوم معين للشعرية؟ وتاليا هل تتعدد المفاهيم المتعلقة بالشعرية تبعا لتعدد الدراسات والدارسين؟

الأسئلة التي وردت ليست بالجديدة ، وإنما هي أسئلة تظل مطروحة في استمرار ، لأن محاولات الاجابة عنها محكومة دائما بتغير الأزمان والأذواق، كما أنها متنوعة في كل آن تبعا لتنوع المنطلقات والوسائل، ومن هذه المحاولات ما يقوم - في بحثه عن الشعرية - على تحليل للكلام الشعري ، وعلى تفكيك للعبارات لانه ينطلق من رؤيته الى الشعر ظاهرة لغوية في المقام الأول، ولانه يرى تاليا أن التعبير الشعري هو فن من فنون استخدام اللغة وخصوصية ذلك التعبير (أو شعريته) إنما تكمن في كيفية هذا الاستخدام.

كان لمثل هذه المحاولات حضور في القديم والحديث. وسوف نتوقف قليلا عند اثنتين منها: الأولى مثلها عبدالقاهر الجرجاني في تراثنا العربي، والثانية مثلها رومان ياكوبسون أحد علماء الألسنية البنيوية ، وذلك قبل أن ننتقل الى الكلام على أمور تتعلق بالكتابة الشعرية ، وبلغة الشعر ، وتتصل بالبحث عن «الشعرية».

بين الجرجاني وياكوبسون

أولا : في تراثنا النقدي والبلاغي، مهّد عبدالقاهر الجرجاني سبيلا للتحليل اللغوي (النحوي) في الكشف عن خصائص التعبير الأدبي أو الشعري، وقد بنى عبدالقاهر نظريته في «النظم» أو التأليف على تقدير كبير للنحو، أو بالاحرى لمعاني النحو وأحكامه، التي عرفها في كتابه «دلائل الاعجاز» بأنها «هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض» (١). وقد أسهب الكلام على معاني النحو هذه ، من تقديم وتأخير ، وتنكير وتعريف، وفصل ووصل ، وحذف وتكرار... وما الى ذلك ، مقدما الأمثلة الكثيرة - من شعرية وغير شعرية - على هذه الأساليب في نظم الكلام، مشيرا الى أن التأليف ليس مجرد تطبيق لقواعد النحو، وإنما هو توخ لمعانيه، أو توظيف جمالي لهذه المعاني إذا صح التعبير. بكلمة أخرى، هو عملية استنسابية ذوقية، هو تأليف من نوع خاص، والكشف عن كيفية هذا التأليف إنما يكون بحثا عن مستواه الأدبي أو الشعري.

النحو إذن هو المعيار الداخلي الذي أقره عبدالقاهر لوصف الكلام والحكم على مزاياه، فأنت - كما يقول في دلائل الاعجاز - «لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل الى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه» (٢).

أما الطريقة التي يقرها عبدالقاهر في النظر الى مزايا التركيب اللغوي، فتقوم أولا على تفكيك العبارة ، التي هي وحدة الكلام، كشفا عن بنيتها النحوية. يقول عبدالقاهر : «إنك لا تشفي العلة ولا تنتهي الى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا الى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكامنه» (٣).

أعطى عبدالقاهر لمعاني النحو إمكانيات كبيرة. ووجد فيها ما يتحكم بوجوه التعبير الأخرى، وأبرزها أساليب البيان كالاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز : «لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو» (٤).

أراد عبدالقاهر للنحو أن يقبض على الشعر، فيما تناوله من أمثلة شعرية. وأبرز ما قدمه من آراء ميزته عن غيره من النقاد العرب، هو توحيده بين المعنى والتركيب النحوي في مستوى العبارة . هذا التوحيد من شأنه أن يجعل كل بحث عن خصائص التركيب النحوي بحثا - في الوقت نفسه - عن خصائص المعنى الذي ينطوي عليه ذلك التركيب.

قد لا يكون التحليل النحوي كافيا للكشف عن خصائص التعبير الشعري من جميع النواحي اللفظية والدلالية، إلا أن عبدالقاهر وجد فيه المدخل المناسب، بل الأنسب ، لذلك الكشف. لقد أعطى لمعاني النحو تقديرا كبيرا، ووجد في التركيز عليها أثناء تحليل النصوص منطلقا أساسيا لاضاءة هذه النصوص.

ثانيا : احتفت الألسنيات الحديثة بالتحليل اللغوي سبيلا للبحث عن الشعرية . فالشعر كما يعرفه ياكوبسون : «هو اللغة موظفة جماليا» (٥). وياكوبسون يرى «أن موضوع العلم بالأدب ليس الأدب، بل الأدبية Litterarité، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا» (٦).

وقد حدد ياكوبسون مراحل للبحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز. ويمكن تلخيص هذه المراحل بما يأتي : «١ - تحليل المظاهر الصوتية للعمل الأدبي. ٢ - تناول مشكلات التعبير . ٣ - النظر الى تكامل الصوت والمعنى في كل لا يقبل التجزئة» (٧). وفي كلامه على المرحلة الثالثة قدم ياكوبسون مفهومه للقيمة المهيمنة ، وهي العنصر المركزي للعمل الفني، الذي يسود باقي العناصر ويحددها ويحولها. إنه هو الذي يضمن تماسك البنية الأدبية، ويميز العمل الأدبي:«فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلا هي بكل وضوح صورتها العروضية شكلها كأبيات» (٨).

يركز ياكوبسون على العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانبها الصوتي وجانبها الدلالي، اللذين لا يكف

الواحد منهما عن تحويل الآخر وإغنـائه. ويمثل على ذلك بلازمة الشاعر إدغار ألن بو (Poe) في قصيدة له بعنوان «الغراب». تلك اللازمة هـي كلمة "Nevermore" , «التي تـرينا من خـلال عدد قليل من الحركات الصوتية مخزونـا لا يستهان به من الدلالات المتصلة بـالغراب، وبما ينطوي عليـه لفظه من مضمـون نظري جمالي وانفعالي (النحس ، الشؤم، الحزن، الكآبة...الخ)، إذ تجدنا مباشرة أمام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية» (٩).

في مقابـل اللغة العادية التـي لا تشكل سـوى أداة للتفـاهـم ، يـرى ياكـوبسـون أن «الأمر في اللغـة الشعـريـة يتعلق بتبـدل جوهـري في العلاقة بين الـدال والمدلول» (١٠). ويطرح السؤال الآتي أين نعثـر على الشعرية؟ على ذاك الـذي يجعل مـن النص الشعري شعرا، ويجيـب كالآتي: «نشعر بشعرية النـص عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بـديلا لشيء أو تفجيرا لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، على كـونها علامات مطـابقة للحقيقة، بـل تكتسب وزنها الخاص وقيمتهـا الخاصة» (١١) . ويعقب ياكـوبسون على ذلك بسؤال آخـر: لماذا يجب الا تتطابق العلامـة مع الشيء في الشعر؟ويجيـب أيضا كما يـأتي «لأنه الى جانـب الوعـي المباشر بتطـابق العـلامة والشيء، هنـاك الوعـي المباشر باختلافهما. لا مفر من هذا التناقض» (١٢).

هكذا يرى يـاكوبسون في اللغة الشعريـة تناغما بين عناصر متناقضـة وذلك سواء في مستـوى الكلمة أو العبـارة أو النص. والاستعمال الشعـري للكلمات هو تكثير لمعـانيهـا بوضعهـا في حقـول دلالية جـديدة تنطـوي عليها العبـارات، أي أنه تحويـل وإغناء لما وضعت له الكلمات في الأصـل. وفيما يتعلق بكيفية هذا التحويل والاغنـاء ، ينبغي أن يقوم التحليل اللغوي البـاحث عن الشعرية.

الكتابة الشعرية وتاريخ الكلمات

الكتابـة الشعرية في جانب كبير منها هي إحساس بتـاريخ الكلمات. وما نقصده بتاريخ الكلمة في لغة معينة هو ما جرى لها مـن تنـوع وتلـون، تبعـا لاستعمالاتها المتنـوعـة والمتعـددة ، وخصوصـا في الشعر، أو لنقل في الأدب ، حيـث يتسنى للكلمات أن تخرج من الحدود الدلالية التـي رسمتها لها المعاجم . بتعبير آخر، نقصد بتـاريخ الكلمة ماضيهـا من الاستعمالات التي ربما أدت بها الى مـزيد مـن التوهـج، أو الاستعداد للحيـاة مجددا في استعمالات جـديـدة وربما أدت بها الى شيء مـن الانكفـاء أو الابتعاد عن حقول التجارب القـائمة. في الشعر، لا تنفك الكلمات تـراوغ معـانيهـا، وتطـرب إزاء هذه المعـاني وهـي تتكـاثـر في استمرار.

ومهمة الشاعر القـادر على أن يتحسس تاريخ الكلمات إنما تتلخص في سعيه الى استعمال الكلمات كما لم تستعمـل من قبل، ومنحها بذلك حيـاة جديدة، أو بالأحرى جعلها كـائنات جديدة. بهذا تكون مهمة الشاعر صعبة وخلاقة في آن.

يتعامل الشـاعر مع كلمات ليست ملكا له. ولكنـه إذ يتعامل معها إنما يسعـى الى امتلاكهـا. هكذا على الشـاعر أن يسكـن في كلماتـه. وهـذا لا يتـم لـه الا إذا استطـاع أن يسكـن الكلمات في سياقـات أو تعابير من صنعه، تقـدر أن تنم عنه ، أي عـن نكهته الخاصة. قبل ذلـك، أي قبل أن يمتلك الشاعر كلماتـه، تكون تلك الكلمات — بالنسبـة إليه : مسكـونة بـالآخريـن، من الأسـلاف وغيرهم.

هل يفرغ الشـاعر كلماته التي يستعملها في تعـابيره من كل نكهة لأسلافه؟ يقول الشاعـر والناقد ت. س. إليوت : «لو أقبلنا على الشاعـر دون تحيز مسبق، لـوجدنا أن الأجـزاء المتفردة في شعره هي تلك التـي يؤكد الموتى من الشعراء أسـلافه خلودهم فيها» (١٣).

هل أراد إليـوت أن يقول إن الشـاعر المتفـرد أو المجدد هـو الذي يحسن الاقامة الى جانب أسلافه في كلماته وتعابيره؟

لقد اشترط إليوت في الشاعر، لكـي يكون حديثا أو معاصرا، أن يمتلك حسا مرهفا بأدب بلاده ماضيا وحاضرا وأن يمتلك ما سماه إليوت بالحس التاريخي إزاء التراث والعـلاقة بالتراث عند إليوت مسألـة أعمق من محاكاته أو التمثل بـه، فالتراث في نظره «لا يورث.. وإذا رغبت فيه عليك أن تبلغه بجهد عظيم» (١٤).

يريـد إليوت للشـاعر الحديـث أن يظهر في كتـابته عـلاقته بتراثه الأدبي، ومـدى استيعابـه له، وتاليـا مدى حضـوره فيه ومدى إسهـامه في الاضـافة عليـه. كأنما أراد إليـوت للشاعـر الحديث في لغة معينة، أن يرى الى نفسـه ضمن سياق من التطور الـذي خضع لـه الأدب في تلك اللغـة. كـأنما أراد له أن يـرى في الكلمات التي يعبر بها كائنات لها تاريـخ من التحولات، فيحسن إذاك أن يجاور أولئك الـذين رسمـوا تلك التحـولات، مضيفا الى انجازاتهم انجازات جـديدة تميزه الى جانبهـم ، وليس في معزل عنهم.

«اللغة هـي مادة الأدب» (١٥)، كما تقول النظريـات الأدبية الحديثة. واللغـة هي كلمات ، قبـل أن تكون عبـارات أو جملا أو تراكيب. والكلمات التي يتخذها الأديـب مادة أولية لبناء قوله أو نصه، ليست علامات فارغة أو محايدة، بل إنها مضمخة بتجربة هذا الأديب، ومن ضمنها رؤيته الى تجارب الآخرين، وخصوصا تجارب سـابقيـه، حيـال هذه الكلمات . ولكـن الحيـاة لا تكتـب للكلمات بوصفها مفردات ، وإنما تكتـب لها بناء على وجودها في أنساق لغوية ، تختلف وتتطور مـن وقت الى آخر ، ومن أديب الى آخر.

هذا الأمر كان قد تنبه له عبدالقاهر الجرجاني ، عندما جرد

الكلمة المفردة من كل قيمة ناجزة تستند الى معناها القاموسي،وعمل على تقدير قيمتها التعبيرية تبعا لموضعها في سياق الكلام. ولهذا رأى أن تأليف الشعر لا يقوم بتخير كلمات فصيحة واستبعاد كلمات غير فصيحة، كما ردد غيره من النقاد. وإنما قال بأن الشعر لا يقوم إلا بابتكار العلاقات النحوية الجديدة والمتميزة. ما بين المفردات. وانطلاقا من ذلك، لم يقبل بالمفاضلة بين الكلمات المفردة: «فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة. بل تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك تري الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر» [١٦].

الفصاحة إذن ليست ميزة تتفرد بها كلمات دون أخرى. هذا ما قاله عبدالقاهر الجرجاني، مخالفا معظم النقاد العرب، الذين جعلوا الفصاحة للألفاظ في ذاتها. الفصاحة عند عبدالقاهر تكون للكلمات المنضوية في تأليف معين، أي تكون للتركيب النحوي، فتكون تالية للمعنى ذلك أن عبدالقاهر قد وحد بين التركيب والمعنى في العبارة، وقال إن كل تغيير في الأول هو تغيير في الثاني.

ألا يمكننا إذن أن نقول إن الفصاحة للكلمات هي مرآة لا تتجلى من خلالها صفات ذاتية لهذه الكلمات، وإنما تتجلى لها صفات مكتسبة عبر تاريخ من الاستعمالات؟ وما أراد عبدالقاهر التنبيه إليه هو أن كل مؤلف عليه أن يمتلك الاحساس بذلك التاريخ لكي يتمكن من إنشاء العلاقات الجديدة والمبتكرة في تعابيره الخاصة.

الكلمات ليست علامات فارغة أو محايدة، واللغة ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار. إن اللغة هي ذات مفكرة كما يقول الشاعر والناقد الفرنسي بول فاليري «يرى فاليري أن اللغة، بمعنى من المعاني، تفكر أكثر من الفكرة نفسها ويقول إن قيمة الشعراء هي في قوة التقاطهم بالكلمات لما يرونه باهتا في أفكارهم» [١٧].

لقد حاولت النظريات الحديثة أن تقضي على كل فصل بين اللغة والأفكار، خصوصا في الكتابة الشعرية. وبات القول في بعضها، بأن الشاعر يفكر بواسطة اللغة شبيها بالقول إن اللغة تفكر من خلال الشاعر.

الكلمات إذن ليست منفصلة عن الأفكار، بل إنها على العكس من ذلك تمتليء بالأفكار أو تنطوي عليها، وفي وصف الكتابة الشعرية هناك من يفضل القول إن الكلمات هي التي تفكر، بدلا من القول إن الأفكار هي التي تتكلم. هذا ما عبر عنه الشاعر الفرنسي مالارميه في قوله: «إن الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات» [١٨].

أيمسك الشاعر بالكلمات ويقودها، أم أن الكلمات هي التي تقود الشاعر؟

الأولى أن نقول إن الشاعر يحلو له كثيرا أن يسلم قياده للكلمات، ففي ذلك تكمن لذة التأليف أو الكتابة. وإذاك ليس مهما ما يحصل للأفكار وما يمكن أن ينالها من تغير أو تحوير. «ففي الشعر، ليس أكيدا ــ بحسب فاليري ــ أنه من الضرورة أو الأفضل أن نقول بالضبط ما نريد قوله» [١٩].

الاحساس بتاريخ الكلمات ليس بالنسبة الى الشاعر بحثا وتدقيقا ليس إلا ضابطا حدسيا ومرهفا، ينبغي للشاعر أن يتحلى به أثناء استسلامه للكلمات ولتشكلها في أنساق. ولكن ذلك الاحساس لا يتأتى له إلا بعد مراس وخبرة، أي بعد جهد عظيم كما قال إليوت.

أن يحس الشاعر بتاريخ الكلمات، لا يعني اتصاله بماضيها فقط، وإنما يعني أيضا امتلاكه القدرة على الاسهام في رسم مستقبلها. فالتاريخ سهم لا يقتصر على نقطة انطلاق وإنما ينم عن مسارات واتجاهات وآفاق، فيشير الى احتمالات وغايات وفي محيط المحيط: «تاريخ كل شيء غايته ووقته الذي ينتهي إليه». وتاريخ الكلمات يتجاوز كل وقت وكل غاية. لذلك فإنه في وعي الشاعر وفي حدسه .ماضي الكلمات وحاضرها ومستقبلها.

لغة الشعر والكلمات المفاتيح

لكل منا أصدقاؤه من الكلمات.. لكل منا كلماته الأثيرة التي يتعلق بها وتتعلق به أكثر من غيرها.. يستخلصها من جمهرة الكلمات التي تحيا في مجتمع اللغة، ويجعلها أساسية في عباراته يشعر بأنها تحضره كلما أراد أن يفصح عن شيء ما في نفسه،ويشعر كذلك بأنها لا تخونه كلما باشر التعبير اعتمادا عليها.

والكلمات التي يؤثرها كل واحد منا إنما تنم عن شخصيته، عن صفات له تميزه عن غيره. كأنما الكلمات ــ هي أيضا ــ تؤثر الشخص الذي يؤثرها، تختاره كما يختارها، فتعبر عنه كلما عبر بها.

لكل منا أصدقاؤه من الكلمات، كلماته الأساسية التي تتزعم ما يقوله من كلام، فيكون لها ما يشبه السطوة على غيرها في سياقات هذا الكلام، في تراكيبه أو جمله. الكلمات الأساسية تتوهج أكثر من غيرها، فيكون لها أن توضح الكلمات الأخرى التي تتبعها، أو تخضع لسطوتها. وإذا كان الشخص هو كلماته، ألا يمكننا القول إن كلماته الأساسية هي مفاتيحه، أي هي التي تهدي الى شخصيته؟

لكل كلام ــ مقولا كان أو مكتوبا ــ مفاتيحه، أو كلماته

الأساسية التي تحكم مقاطعه وأجزاءه . وفي النصوص المكتوبة تتجلى العلاقة بين الكاتب وكلماته الأساسية أكثر متانة ورسوخا منها في الأقوال المرتجلة بين القائل وكلماته. وذلك لأنها في حالة الكتابة وليدة تدبر وتأمل لا يتأتيان للكلام المنطوق ارتجالا. والنصوص الشعرية هي ـ من بين النصوص المكتوبة ـ الأصدق في تجسيد العلاقة القوية بين المتكلم وكلماته، لأن طبيعة الشعر تضفي على هذه العلاقة طابعا حميما، هو نتيجة التناقض الناشيء بين التدبر والتأمل من جهة ، وبين العفوية والانسياب من جهة ثانية.

الكلمات الأساسية في حقل معين في زمن معين، لدى شخص أو جماعة ، هي أشبه ما يكون بحكومة لغوية. فهي التي تتحكم بغيرها من الكلمات . توزع عليها الأضواء والظلال داخل السياقات أو العبارات كل كلمة أساسية هي مجهر نستطيع من خلاله أن نكشف كلمات أخرى. هذا ما ذهب إليه الناقد الانجليزي ريتشاردز I.A. Richards وقد استعان بأقوله الباحث مصطفى ناصف في كتابه «اللغة والتفسير والتواصل»[٢٠] خصوصا في فصله الثالث، حيث عرض لأحد كتب ريتشاردز وعنوانه : «كيف تقرأ صفحة» [٢١] (How to Read page).

من أبرز ما نجده في عرض مصطفى ناصف تركيز ريتشاردز على دور الكلمات الأساسية في إدارة شؤون التفكير وانتاج المعرفة. فمن خلالها نستطيع أن نقع على كيفية نمو المعاني التي تتألف منها ثقافتنا . كذلك يؤكد ريتشاردز أهمية الكلمات الأساسية في فن القراءة، وبالأخص قراءة الشعر . فالقراءة ـ كما يقول :

«هي فن اليقظة الى الكلمات . وهي تجربة خاصة نعيد فيها تركيب الكلمات المألوفة بوجه يجعلنا نتبين فيها بعض الغرابة، ونستبقي قدرا من الدهشة التي عفا عليها الالف»[٢٢].

لنحصر كلامنا بالشعر وبفن قراءته ، ولنقل إن كل نص شعري يتميز بكلمات أساسية ، أو بكلمات هي المفاتيح التي تساعد على تيسير قراءته، أو بالأحرى على جعل هذه القراءة عملية «فنية» تستطيع الانتقال من كشف الى كشف. انطلاقا من ذلك، ينبغي أن نشير الى أن الوقوف على الكلمات الأساسية في نص شعري معين يقتضي حدسا وذوقا وخبرة ، وهو جزء أساسي من العملية الفنية ـ النقدية التي تنطوي عليها قراءة ذات قدرة على اكتشاف النص واستنطاقه ، وأحيانا على افتضاحه . إن معرفة الكلمات الأساسية في نص شعري ليست بديهية أو سهلة، خصوصا أن هذه الكلمات قد تكون أقل غرابة ــ داخل السياق ـ من كلمات أخرى ليست أساسية مثلها . هنا نرجع الى ريتشاردز فنجده يقول :«الكلمات الأساسية ليست غريبة عنا. ومع ذلك فنحن نعرف عنها الكثير. اللغة هي أشبه بمجتمع نعيش فيه زمنا طويلا دون أن نعرف على وجه التدقيق من يحكمه. كذلك اللغة لا تعرف الكلمات الحاكمة فيها بسهولة»[٢٣].

أليس في إمكاننا أن نتخذ من هذا الكلام لريتشاردز حيال اللغة بعامة ، ما يصح أن يقال حيال لغة الشعر بخاصة؟ فالكلمات في الشعر لم توجد خصيصا له، أي أنه لم ينفرد بها دون غيره من الحقول الفنية أو الفكرية، إن كان يعمل دائما على اختيارها . الكلمات في الشعر ليست منذورة، وليست بريئة من شتى أنواع الاستعمال في الحقول المختلفة. وهذا الأمر يعقد أكثر فأكثر مهمة الوقوف على الكلمات الأساسية في نص شعري . هنا أيضا يلفتنا قول ريتشاردز :«لا شيء في لغة الشعر يمكن أن يفهم فهما حسنا في معزل عن تمحيص الكلمات الأساسية التي نتداولها جميعا في خارج ميدان الشعر» [٢٤].

«أي الكلمات ينبغي أن نوليها عناية كبرى إذا أردنا أن نفهم سائر الكلمات ؟ وبعبارة أخرى كيف السبيل الى اختيار الكلمات المفاتيح» [٢٥] هذا السؤال يطرحه ريتشاردز ، ويقدم إجابات عنه يعرض لها مصطفى ناصف. وما يهمنا ـ أكثر من غيره ـ في هذ العرض إشارة من شأنها أن توضح رؤيتنا الى الكلمات الأساسية أو الكلمات المفاتيح . هذه الاشارة تتمثل بالعبارات الآتية . «الكلمات لا تؤخذ منفصلة .. الكلمة ربما يكون لها استعمال لايضلل أحدا ، ولكنها لأساليب تتعلق ببعض أجزاء السياق ربما تحيرنا » [٢٦].

الكلمات الأساسية إذن ليست محددة سلفا. بتعبير آخر، ليس هنالك كلمات أساسية وأخرى غير أساسية إذا ما نظرنا الى الكلمات في كونها مفردات، أي قبل أن تكون في سياقات أو تراكيب أو جمل. وكان عبدالقاهر الجرجاني قد تنبه الى هذا الأمر، عندما رفض المفاضلة بين المفردات . وهو في ذلك يتميز عن غيره من النقاد العرب، فغالبية هؤلاء النقاد يقولون بتلك المفاضلة ،وبأن بعض المفردات أفصح من البعض الآخر، وذلك في معزل عن أي سياق أو تركيب. وقد عبر المرزوقي عن هذه الوجهة في قوله :«اللفظة تستكرم بانفرادها ، فإذا ضامها ما لايوافقها عادت الجملة هجينا» [٢٧].

لقد كان عبدالقاهر الجرجاني سباقا في رفضه تفضيل كلمة على أخرى في معزل عن التأليف أو التركيب النحوي. لقد كان سباقا في ذلك، خصوصا بالنسبة الى النظريات الحديثة. ومما قاله في هذا الشأن :«إنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها» [٢٨] .

الاستعمال هو الذي يجدد الكلمة، هو الذي يعطيها حياة جديدة كلما وضعها في سياق جديد. هذا ما أوضحه لنا عبدالقاهر، موحيا بأن القيمة الجمالية للعبارة الأدبية، وخصوصا الشعرية، إنما تتأتى من حسن استعمال الكلمات فيها. وهذا الاستعمال هو الذي يجعل من كلمات معينة كلمات أساسية أو كلمات مفاتيح. ويترك للكلمات الأخرى الى جانبها أن تأخذ من وهجها.

بناء على ما تقدم، يمكننا القول أن كل كلمة يمكن لها أن تكون أساسية في سياق ما. وإن الوقوف على الكلمات الأساسية في نص شعري معين يتطلب من القارىء أو الناقد قدرا من الفطنة والدقة في النظر، ومن شأنه عند ذلك أن يسمح له باستكشاف الكثير من غوامض ذلك النص.

كذلك يمكننا القول ـ بناء على ما تقدم ـ إن التركيز على أهمية الكلمات المفاتيح في إضاءة نص معين ليس تركيزا على أهمية لهذه الكلمات في ذاتها. وإنما هو تركيز على أهمية لها داخل عبارات معينة. في إطار بناء عام. ويبقى أمر الكلمات المفاتيح متعلقا بذوق القارىء أو الناقد وبحسن تدبره. فليس في الامكان اخضاع هذا الأمر لنظريات دقيقة أو لمناهج صارمة.

إن قراءة الشعر اعتمادا على مقولة الكلمات المفاتيح هي نشاط ذوقي في الدرجة الأولى، نشاط يوظف الخبرة والمعرفة لصالح المزاج الشخصي. أي إنه يوظف ما تم اكتسابه أو تعلمه لصالح ما يجري تلمسه أو الحدس به أو اكتشافه. هذه القراءة التي تتغلغل عميقا بين مكونات اللغة الشعرية هل هي القراءة التي ألح عليها عبدالقاهر الجرجاني؟ وهل هي القراءة التي وصفها ريتشاردز بأنها فن اليقظة الى الكلمات؟

خاتمة

إن البحث عن «الشعرية» هو ـ في جانب كبير منه ـ بحث في لغة الشعر هل نقول إنه تفكيك للعبارة الشعرية بغية العثور بين مكوناتها الصغيرة، أو في هذه المكونات، عن ذلك اللهب الخفي، أو الغامض، أو الكامن، الذي نطلق عليه اسم الشعر أو «الشعرية»؟ وما الذي يجذبنا الى ذلك اللهب؟ ما الذي يجعلنا نتقدم نحوه أو نتدبر خطواتنا في اتجاهه؟

تفكيك العبارة الشعرية، أهو الذي يتيح لنا أن نفتح أبوابا سرية الى فتنة الشعر وسحره؟ أم أن انجذابنا الى ذلك السحر، انجذابا عفويا وغامرا، هو الذي يغرينا بالتفكيك بحثا عن الأسرار المتنوعة؟ وفي رأس هذه الأسرار أسرار انجذابنا الذي لا نعرف له تفسيرات كافية.

ما أشد التناقض بين «الشعرية» وبين البحث عنها! ما أبعد التباين بينهما! بين طبيعة هذه وطبيعة ذاك. وإذا كان التحليل اللغوي للشعر من أكثر الوسائل تركيزا على فنية التعبير الشعري واقترابا من أسراره، فإنه ـ ككل بحث عن الشعرية ـ درب محفوف بالمغامرة والمغايرة، يختط طريقا معاكسا للشعرية، يعاكسها لكي يلتقيها، يناقضها لكي يتعرف إليها، يزداد ابتعادا لكي يزداد اقترابا.

الهوامش :

١ – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، انظر المدخل الى دلائل الاعجاز.

٢ – المصدر نفسه، ص ٦٥.

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٠٠

٤ – المصدر نفسه، ص ٤٠٠.

٥ – Jakobson Roman, Huit question de poetique, Editions du seuil, Paris, 1977, p. 16.

٦ – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٥.

٧ – Huit questions de poetique, p. 77.

٨ – المرجع نفسه، ص ٧٧

٩ – Jakobson, Roman, Six Leçons sur le son et le sens, les édition, deMinuit, Paris, 1976, p. 22.

١٠ – نظرية المنهج الشكلي، ص ٢٧.

١١ – Huit questions de poetique, p. 46.

١٢ – المرجع نفسه، ص ٤٦

١٣ – ت. س إليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٢

١٤ – المرجع نفسه، ص ١٢

١٥ – ويليك رينيه وواريـن أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للآداب والفنون، دمشق، مطبعة خالد الطرابيشي، ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٢٣

١٦ – دلائل الاعجاز، ص ٣٨.

١٧ – Hytier, Jean, La poetique de Valery Lituairie Armand Colin, Paris, 1953. p13.

١٨ – Girand, Pierre, Essais de Stylistique, Editions Klincksieck, Paris, 1969. p. 13.

١٩ – La poetique de Valery, p. 77.

٢٠ – انظر مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٩٣، كانون الثاني ١٩٩٥

٢١ – انظر المرجع نفسه، الفصل الثالث، ص ٤١ – ٧٢.

٢٢ – المرجع نفسه، ص ٤١

٢٣ – المرجع نفسه، ص ٦٠

٢٤ – المرجع نفسه، ص ٤٨.

٢٥ – المرجع نفسه، ص ٦١

٢٦ – المرجع نفسه، ص ٦٥

٢٧ – المرزوقي (أبوعلي أحمد بن محمد)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، القاهرة، ط ١، ١٩٥١، المقدمة، ص ٩

٢٨ – دلائل الاعجاز، ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩.

* * *

المنهج المقارن في الدراسة الأدبية

عبدالنبي اصطيف *

للنص الأدبي الذي تتجسد التجربة الابداعية للكاتب من خلاله. شؤون داخلية وأخرى خارجية. فأما الشؤون الداخلية المتصلة ببنيته ولغته وصوره ودلالته وموقعه في التقليد الأدبي Literay Tradition الذي ينتمي اليه وما شابه ذلك فأمور توكل عادة الى النقد الأدبي والأسلوبيات والبلاغة وتاريخ الأدب، وأما الشؤون الخارجية المتصلة بتماسه مع عناصر ومكونات ومؤثرات تنتمي الى الآخر The Other فأمور تحال على الدراسة المقارنة للأدب أو ما يعرف - عادة - بالأدب المقارن، هذا الحقل المعرفي الحديث العهد نسبيا في عالم الدراسة الأدبية.

والواقع أن فسحة تماس هذا النص مع الآخر تتفاوت تفاوتا كبيرا بين نص وآخر، إذ يمكن لها أن تمتد وتتسع وتغدو محددا رئيسيا من محدداته، بل ربما بلغت درجة السيادة أو الهيمنة [١] فيه، ويمكن لها من ناحية أخرى أن تضيق وتكون مجرد مكون صغير لا يعدو الاشارة Reference التي تعكس جزءا من التكوين الثقافي للكاتب. وعندما يكون هذا التماس واسعا وشاملا ويبلغ درجة ترك بصمات واضحة على النص، يجد دارس الأدب نفسه ميالا الى الاستعانة بالمنهج المقارن في الدراسة، ولربما ألفاه،في بعض الأحيان، ضرورة لازمة تمليها طبيعة المادة المدروسة نفسها. فدارس الأدب العربي الحديث مضطر، على سبيل المثال ، الى تبني هذا المنهج بسبب من طبيعة هذا الأدب الذي ولد في حضن المواجهة الشاملة مع الآخر.ذلك أن أجناس هذا الأدب المختلفة كالقصة القصيرة،والرواية،والسيرة (بما فيها السيرة الذاتية) والمسرحية والمقالة أجناس مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية، على الرغم من أن هناك من يجهد نفسه بطائل، وبغير طائل على الأغلب، في البحث عن جذور لها في تقاليدنا الأدبية الكلاسيكية. وهذا أمر مشروع ومتفهم،إلا أنه غير مجد، لأن الانتاج الأدبي العربي في هذه الأجناس الحديثة العهد فيه انتاج حفزته أساسا عملية المواجهة مع الآخر، وهو أوروبا في هذه الحالة، إذا ما رغبنا في شيء من التحديد - هذه المواجهة المتعددة الوجوه والأبعاد والمستويات والتي استغرقت جميع وجوه الحياة العربية الحديثة والمعاصرة.

والى جانب هذه الأجناس الأدبية المستلهمة من التقاليد الأدبية للآخر، فإن الشعر العربي الحديث - هذا الجنس الأدبي العريق - شعر يدير وجهه نحو الآخر والعصر والحياة أكثر مما يدير وجهه نحو التقليد العربي الكلاسيكي الممتد أكثر من خمسة عشر قرنا. وحسب المرء أن يشير هنا الى أن لغة الأدب العربي الحديث، أو أداته الأساسية لغة متأثرة الى حد بعيد بلغات الآخر، وثمة وجوه أخرى من التأثير تشمل فيما تشمل البنية الكلية للعمل الأدبي العربي الحديث، والبنى الصغرى المكونة له، والعناصر المشكلة لهذه البنى الصغرى ، والتقنيات الفنية المختلفة ، والتجربة الانسانية الأجنبية، والمؤثرات الفكرية والفنية والنفسية العامة التي تتجلى عادة من خلال تأثير المناخ العام السائد في مرحلة معينة أو حقبة معينة أو ما سماه توماس ، س، كون Thomas S. Khun بالمجال أو الأنموذج "Paradigm" في كتابه العظيم بنية الثورات العلمية، وغير ذلك مما يجعل اللجوء الى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ضرورة منهجية ملحة [٢].

★ أستاذ جامعي من سوريا.

ولكن ما المقصود بمصطلح «الأدب المقارن» ، أو الدراسة المقارنة للأدب كما يفضل أن يدعوه بعضهم، أو المنهج المقارن في دراسة الأدب كما هو في جوهره؟

ليس مصطلح «الأدب المقارن [٣]» العربي أكثر من ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي Littérature comparee والمصطلح الانجليزي Comparative Literature ، ولذلك فإن تلمس دلالاته لا يمكن أن يتم بمعزل عن أصول هذه الدلالات في الثقافة الغربية الحديثة التي طورت هذا الحقل المعرفي النوعي استجابة لطبيعة آدابها، وأصولها والصلات المتبادلة فيما بينها.

وربما كان من الاهمية بمكان الاشارة باديء ذي بدء الى أن الكلمة الأولى من المصطلح المترجم عن الفرنسية والانجليزية وهي «الأدب » لا تعني كما يمكن أن يتبادر للمرء للوهلة الأولى، الأدب بوصفه واحدا من الفنون الجميلة Fine Arts وإنما دراسته ومعرفته.

فعندما استعملت اللغة الفرنسية كلمة"Litterature" كانت تعني بها «الدراسة الأدبية [٤]»، وهو معنى حافظت عليه حتى العقود الأولى من القرن التاسع عشر حينما شاع مصطلح «الأدب المقارن [٥]» في فرنسا على يد أبـل ـ فرانسوا فيلمان Abel ـ Francios Villemain اثر نجاح المساق الذي أعطاه في السربون في أواخر العشرينات نجاحا منقطع النظير حفزه على نشر مادته في أربعة أجزاء تحت عنوان صورة الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر في العام الدراسي ١٨٢٨ ـ ١٨٢٩.

أما اللغة الانجليزية فقد تأخر المصطلح فيها أساسا لأنها لم تكن تحبذ جمع الكلمتين «الأدب» و«المقارن» في تعبير واحد بعد أن فقدت كلمة «الأدب» معناها القديم وهو «معرفة الأدب أو دراسته [٦]». ذلك أن كلمة «الأدب» Literature كانت تعني حتى أواخر القرن الثامن عشر «دراسة الأدب».

ومعنى هذا أن مصطلح «الأدب المقارن» في الفرنسية والانجليزية يشير في حقيقته الى «دراسة الأدب المقارن» أو «الدراسة الأدبية المقارنة». وربما كان هذا ما جعل الأستاذ لين كوبر Lane Cooper يرفض تسمية القسم الذي كان يرأسه في جامعة كورنيل بالأدب المقارن ويصر على دعوته بـ «الدراسة المقارنة للأدب [٧]»، بسبب تخوفه من أن يفهم منه ما تعنيه كلمة الأدب من فن جميل.

مهما كان الأمر فإن مصطلح «الأدب المقارن» (أو ما ينبغي أن يترجم بالدراسة الأدبية المقارنة، أو دراسة الأدب المقارن، أو الدراسة المقارنة للأدب) يعني في الثقافة الغربية، فيما يعنيه ما يلي

١- دراسة الأدب الشفوي:

ولا سيما موضوعات الحكاية الشعبية، وهجرتها، كيف ومتى دخلت الأدب «الأرقى» "Higher" «الفني» "Artistic" [٨]. والحقيقة أن هذا المفهوم أقرب ما يكون لمفهوم الأدب الشعبي. وعلى الرغم من أن دراسة الأدب الشفوي جزء لا يتجزأ من البحث الأدبي، وأن الكثير من الأجناس والموضوعات ذات منشأ شعبي، وأن هناك مرددات شعبية كثيرة تطورت عن الأدب المكتوب، فإن هذا المفهوم للأدب المقارن ظل محصورا بأوروبا ولاسيما الشمالية منها. و«لم يتجاوزها الى المناطق الأخرى في العالم وكان الاقبال عليه أشد في المرحلة الأولى لنشأة الأدب المقارن، وهو يؤلف اليوم رافدا جزئيا من روافد المفهوم المقارني» [٩].

٢- دراسة الصلة بين أدبين أو أكثر:

وهو مفهوم ترسخ على يد أتباع المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن التي عنيت بـ «مسائل مثل السمعة والتوغل، التأثير والشهرة، لجوته في فرنسا وانجلترا، ولأوسيان وكارلايل وشيلر في فرنسا. وقد طورت منهجية تمضي الى أبعد من جمع المعلومات المتصلة بالمراجعات والترجمات والتأثيرات، لتدرس بتمعن الصورة، ومفهوم مؤلف معين في زمن معين، وعوامل متنوعة من عوامل النقل كالدوريات، والمترجمين، والصالونات، والرحالة. والعامل «المتلقي» والجو الخاص والحالة الأدبية التي استورد فيها المؤلف الأجنبي. والحصيلة أن الكثير من الدلائل عل الوحدة الوثيقة للآداب الأوروبية قد روكم، وأن معرفتنا بالتجارة الخارجية للأدب قد نمت بما لا يقاس» [١٠].

وقد واجه هذا المفهوم اعتراضات كثيرة منها صعوبة انبثاق نظام متميز من مثل هذه الدراسات ، ومنها أن المقارنة بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل الى أن تقصر نفسها على مشكلات خارجية كالمصادر والتأثيرات والسمعة والشهرة، ومنها أنها لا تسمح للباحث بتحليل العمل الفني الفردي أو الحكم عليه، أو أن يتدبره بوصفه كلا معقدا.

٣- الأدب العالمي "World Literature"

أو Weltliterature وهو مصطلح كان جوتة أو من استعمله عام ١٨٢٧ في معرض تعليقه على اقتباس فرنسي لمسرحيته تاسو[١١] وقد انتقل عنه الى سائر اللغات. ويبدو أن جوته «كان يفكر في أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين الآداب الفردية، مع أنه كان يعرف أن ذلك سيكون بعيدا تماما» [١٢]. فقد استعمله ليشير الى «زمن تغدو فيه كل الآداب أدبا واحدا. إنه مثال توحيد كل الآداب في تركيب واحد عظيم، حيث تؤدي كل أمة دورها في اتساق عظيم. ولكن جوته نفسه رأى أن هذا مثال

بعيـد جـدا، وأنـه ليـس ثمـة مـن أمـة، تـرغـب في التخلي عـن فرديتها»[١٣].

ومع أن مصطلح «الأدب العالمي» يعني ضمنا «أن الأدب ينبغي أن يدرس في القارات الخمس كلهـا، من نيوزيلاندا الى ايسلندا» [١٤] (وهو أمـر لم يدر بخلد جـوته نفسه)، فـإنه يستعمـل كـذلـك ليشير الى «الـذخيرة العظيمـة لـلآثـار الكـلاسيكيـة مـن أمثال هـوميروس ودانتـي وثيربـانتس وشكسبير وجوته الذين امتدت شهرتهم الى كل انحاء العالم، ودامت زمنـا معتبرا. أي أنه يغـدو «مرادفـا للروائع master pieces ، لمختـارات مـن الأدب الـذي لـه مسـوغـه النقـدي والتربـوي ولكنـه لا يستطيـع الا بشـق النفـس، أن يـرضي الباحث الذي لا يستطيع أن يقصر نفسه على القمم إذا ما أراد أن يفهم السلاسل الجبلية كلها» [١٥].

وفضلا عما تقدم فإن قبول حكم الزمن بخلود أثر أدبي ما يعني ضمنـا أن الأدبين الحديث والمعاصر مستبعـدان من دائرة الأدب العالمي. وكذلك فإن كثيرا من الكتاب يبلغون مرتبة سامية جدا في بلدهم دون أن ينالوا الحظوة الكافية خارج وطنهم.

مهما كان الأمر فإن هذا المفهـوم يظل يستند في جوهره الى اعتبارات تـربوية وتعليميـة في سيرورته واستعمالـه على نطاق واسـع في العصر الحديث، أكثـر ممـا يستنـد الى أسس تتصـل بطبيعـة الآثار الأدبيـة نفسها، ويبـدو أنه قـد طورت محاولـة لتجنب الاعتراضـات الآنفة الـذكر على المفهـوم الفرنسي لـلأدب المقـارن، كما أن له تـاريخه وظروفـه الخاصة بـه التي حكمـت مدلولاتـه وتطورها، ولا يمكن بحـال من الأحوال المطابقـة بينه وبين مصطلح «الأدب المقارن»:

٤ – الأدب العام General Literature:

وهو مفهـوم يعود الى مطلع القـرن التاسـع عشر وأول من ألقـى دروسا فيـه هو نيبـوميسين ليمرسييـه Nepomucene Lemercier الـذي نشر محاضراتــه عـام ١٨١٧ تحت عنـوان «مساق تحليلي للأدب العـام» "Cours analytique de littérature generale". و«كان موضوع دروسـه عاما، بمعنى أنـه اهتم فيها بالأجناس الأدبيـة وبتطورها. كما أنه رسم لوحـة شاملة، ذكر فيهـا تواريخ أكثـر الآداب العالمية المعـروفة» [١٦]. ويمكن للمـرء أن يشير في هذا السيـاق الى جهود كـل مـن الدانماركـي جورج براندس Georg Brandes (١٨٤٢ – ١٩٢٧)، والألماني هـرمن هتنـر Hermann Hettner [١٧] والانجليزي جيمـس منتجمـري James Montgomry [١٨] والفـرنسي بـول هـازار Paul Hazard (١٨٧٨ – ١٩٤٤).

والمفهـوم يعنـي أسـاسـا «فـن الشعـر» أو «الشعـريـة» "Poetics" أو نظريـة الأدب الداخلية، أو بعبارة أخـرى الأعراف والنظم والقوانين والقواعد والمقـاييس والمعايير والقيم المستمدة من داخل الأدب والتي تشكل في مجموعهـا نظاما متكاملا يحكم إنتاج الأدب واستهـلاكه في جنـس أدبي معين، أو مجموعـة من الأجناس الأدبية في عدد من التقاليـد الأدبية القومية، أو في واحد منها.

ولكـن الباحـث المقارني الفـرنسي المشهور بـول فان تيغـم Paul Van Tieghem استعمله لاحقا لمن تقدم ذكرهم في معرض سعيه لتحديد أكثر دقة ووضـوحا لمصطلح الأدب المقارن، وهو يعنـي بـه شيئا محددا وهـو «الأبحـاث التـي تتناول الـوقـائع المشتركة بين عدد من الآداب» [١٩].

وميدانه كما يوضحه في كتابه الأدب المقارن.

«هو الظاهرات الأدبية التي تنتسب الى عدة آداب معا. ولهذه الدراسة فـائدة جليلة، فنحن لا نستطيع أن نفهـم هذه الآداب في تفصيلاتها اللامتنـاهية ومظاهرها القوميـة، إلا اذا درسناها في أول الأمـر جملـة واحـدة، في خصائصهـا العـالميـة. إلا أن لهذه الدراسة ــ فضلا عن ذلك ــ شأنا عظيما في ذاتها، فهي تـوضح الروابط الروحية التي تجمع عددا كبيرا من الناس من ابناء جيل واحد. فللأدب العام إذن فائدة مزدوجة، فهو أولا يساعد المؤرخ الأدبي لأمة واحدة أن يفهـم المؤلف أو الكتاب الذي يـدرسه على نحو أكمل وأعمق ، وذلـك إذ يراه منغمسا في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه، وهو ثانيا بحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثرا» [٢٠].

ولأن «الأدب العـام يهدف الى جمع مـا فـرقتـه المنـاهـج الأخرى». فهو «إذن أدنى الى الدقـة والتجريد في آن معا». وهكذا فإنه «يـدع لمؤرخي الآداب القومية كل ماهـو معزول (شخصيا كان أو محليا)، وما ليس له صـدى في خارج حدوده،وكل ما هو ذو طابع فـردي خاص بالمؤلف أو بأدب واحـد بعينه، مهما يكن ذا قيمة عظيمة في ذاته، وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبي البيوجرافي أو السيكولوجي».

ويدع للأدب المقارن الذي يدرس ما بين أدبين أو أديبين من عـلاقات ، يـدع لـه الكـلام المفصل في الاتصـالات والتقليـدات والمصـادر والترجمات، ويدع لـه الحديث عـن انتشار المؤلفـات ودور الـوسطاء بين شعبين. إلا أنـه يستفيد دائما مـن الوقـائع التي تكتشفها أو تـوضحها تواريخ الآداب القـومية، وينتفع بما ينتهي إليه البـاحثون من تحليلات للأفكار والعـواطف. وينتفع كـذلك بـالنتـائج التي يخلـص إليهـا الأدب المقـارن ، فإن هـذه المبادلات الفكرية والفنية، وهذه التأثيرات، وهذه الاستجابات أو ردود الفعل، وهي وقائع ذات قيمة كبيرة، يخرجهـا من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهـة لها، ويمزجها بعضها ببعض، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة» [٢١].

وباختصار شديد:

«إن الأدب العام لا يريد أن يحل محل التاريخ الأدبي لمختلف الشعوب، ولا أن يحل محل الأدب المقارن. فإنما هو يمشي الى جانبهما ووراءهما، يبني مركبا آخر مختلفا في نموذجه عن مركباتهما. فبينما يقدم لنا تاريخ الأدب الواحد صورة لتطور الأدب في نطاق ضيق عرضا، ممتدا طولا أو زمانا، وتقدم لنا أمهات كتب الأدب المقارن صورة عن تأثير كاتب في كاتب أو أدب في أدب إبان فترة طويلة، فإن الأدب العام يتناول ظاهرات أوسع رقعة لكنها أقصر مدة» [٢٢].

ولم يكتف فان تيغم بدعوته هذه، بل طبقها في كتابه المشهور «التاريخ الأدبي لأوروبا وأمريكا منذ عصر النهضة وحتى يومنا هذا» Histoire Litteraire L'Europe et L'Amerique de la Renaissance à nos jours، الذي صدر عام ١٩٤١ [٢٣].

وهكذا يتبين بوضوح أن هذا المفهوم لا يتماهى مع مفهوم الأدب المقارن. مع أنه بلا شك يحتفظ بصلات وثيقة به، ويمكن أن يتبادل معه الكثير من الفوائد في تعميق فهمنا لهذه الظاهرة الانسانية المعقدة التي نسمها بالأدب.

٥- دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى:

وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسية والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار «هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الانساني» [٢٤]. وهو المفهوم السائد اليوم لدى باحثي الأدب المقارن الأمريكيين ولا سيما هنري.هـ. رماك الذي بلور مفهومه على مدى عشر سنوات، واستطاع من خلاله أن يتجاوز الكثير مما يوجه الى المفهوم الفرنسي الذي يغرق في إيمانه بالمركزية الأوروبية، وفي استبعاده للنقد الأدبي، ومسائل الحكم والتقويم، وفي الانشغال بمسائل التأثر والتأثير وما شاكلها.

٦- دراسة الأدب من منظور عالمي:

ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة. وهو أمر آمن به ودعا إليه كبير مؤرخي النقد الحديث وأشهر المعنيين بدراسة المصطلحين الأدبي والنقدي في القرن العشرين رينيه ويليك René Wellek الذي كتب في نظرية الأدب أن «الأدب واحد، كما أن الفن واحد، والانسانية واحدة» [٢٥]. وهو يعني به «دراسة الأدب مستقلا عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية» [٢٦] لأنها حدود مصطنعة مفروضة على الأدب من خارجه والأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن وتتحدانا لأن نفهمها. ولذا فإننا نراه يكتب في بحثه القيم «الأدب المقارن اسمه وطبيعته» وبعد استعراضه لمختلف تعريفات الأدب المقارن ومسوغات وجوده

«وأخيرا فقد رئي أن الأدب المقارن يمكن أن يدافع عنه ويعرف على النحو الأفضل بمنظوره وروحه أكثر مما يدافع عنه ويعرف بأي فصل مصطنع ضمن الأدب. إنه يدرس الأدب كله من منظور عالمي، وبوعي بوحدة كل الابداع والتجربة الأدبيين. إن الأدب المقارن بهذا التصور (الذي هو تصوري أيضا) هو دراسة الأدب مستقلا عن الحدود اللغوية والعرقية والسياسية. ولا يمكن قصره على منهج واحد. فالوصف وتحديد الخصائص والتفسير، والسرد، والشرح، والتقويم تستعمل في إنشائه بمقدار استعمال المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أن تقصر على الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة، كما ينبغي لتجربة اللغويات الحديثة العهد أن تعلم باحثي الأدب، في مقارنة ظواهر كاللغويات أو الأجناس المنقطعة بعضها عن بعض تاريخيا ما لدراسة التأثيرات القابلة للاكتشاف من دليل القراءة أو التماثلات. إن دراسة طرائق السرد، أو الأشكال الغنائية الصينية، والكورية، والبورمية، والفارسية مسوغة بالتأكيد مثل دراسة الصلات العارضة بالشرق ممثلا برواية فولتير «يتيم الصين» Orphelin de la Chine. ولا يمكن للأدب المقارن أن يقصر على التاريخ الأدبي، مع استبعاد للنقد والأدب المعاصر. إن النقد كما حاججت مرات كثيرة لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ، لأنه ليست هناك حقائق محايدة في الأدب. إن مجرد القيام بالاختيار من ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، واختيار السمات أو الوجوه التي يمكن لكتاب ما أن يعالج في ضوئها هو، على نحو مماثل، فعل من النقد والحكم، إن محاولة إقامة عوائق دقيقة بين دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر آيلة لامحالة الى الاخفاق فلم يشكل تاريخا محددا أو حتى موت مؤلف تحليلا مفاجئا لمحرم؟ قد يكون من الممكن فرض حدود كهذه في نظام التعليم الفرنسي المركزي، ولكنها غير حقيقية في سواه. وكذلك فإنه لا يمكن للمقاربة التاريخية أن تعد المنهج الوحيد الممكن حتى في دراسة الماضي السحيق. فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق. وهي قابلة للتناول على الفور بالنسبة إلينا الآن، وتتحدانا لنسعى الى فهم يمكن أن تبرز فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكان، ولكن ليس على نحو استبعادي أو شامل. إن فروع الدراسة الأدبية الرئيسية، التاريخ، والنظرية، والنقد يستدعي بعضها بعضا، كما لا يمكن لدراسة الأدب القومي أن تنفصل عن كلية الأدب totality of literatur على الأقل بوصفها فكرة. إن الأدب المقارن يستطيع أن يزدهر، وسوف يزدهر إذا ما تخلى عن الحدود المصطنعة وأصبح، ببساطة، دراسة للأدب» [٢٧].

مهما كـان الأمـر فإن المرء ربما مـال الى الاعتقـاد بصحـة توجه ويليك. فالهدف الرئيسي من الـدراسة الأدبية هو مواجهة التجربة الابـداعية للكاتب واستيعابها على نحو شـامل ومتعمق معـا، وهذا لا يتـأتى إلا مـن خلال أخـذ الصلة الخارجيـة لهذه التجربة بعين الحسبان دون أن يعني ذلك انشغالا مستغرقا بها يحول بين المرء ومقاربته للتجربة الأدبية بـوصفها كلا متكاملا انتجـه كائن بشري بكليـة، ذلك أن الانسـان واحـد، وما ينتجـه واحد سـواء أكان فكرا أم فنـا أم أدبا. إن دراسـة النص الأدبي دراسة تمليهـا طبيعته ومكـوناته وحـدوده وصلاتـه ووظيفته تعني دراسـة صلاتـه الخارجية ضمـن سياق هـذا الكل الـذي يمنحه هويته دوره في المجتمع الانساني.

وعلى أي حال فإن فهما متعمقا لـروح نظرية الأدب المقارن في الثقافة الغـربية وتطورها وما خضعت لـه من تحولات نتيجة ما وجه إليها من نقد داخلي وخارجي ولا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة يشير الى ضرورة قيـام الـدراسة الأدبيـة المقـارنـة، أو الدراسـة المقارنـة للأدب، على جملة مـن الأسس ربما كـان من أبرزها خمسة هي:

أ – إقامة الدليل الداخلي Internal Evidence

أو ما يمكـن أن يسمى بـالـدليل النصي Textual Evidence على الصلـة الخارجية للنـص المدروس، أو تحديد نقطـة التماس مـع الآخر في النـص نفسـه. ذلـك أن هذه الصلـة الخارجية مـع الآخـر، سـواء أكـان ذلـك في مجال الأدب أم الفـن أم الفكـر. أم الثقافـة أم غيرها، هي مسوغ الـدراسة المقارنة أصـلا مهما بلغ نفور المرء مـن مسألة التركيز على التـأثر والتأثير، والتـداين، في الأدب المقارن، والتي كثيرا ما قرع أنصـار المدرسة الفرنسية في فرنسـا وخارجهـا لالحاحهم عليها . ولـولا وجود هـذه الصلة لاتخذت الدراسة الأدبيـة للنص منحى آخر غير المنحـى المقارن. إن طبيعة النص المدروس هي التـي تملي في نهاية المطاف المدخل الأمثل لدراسته، ووجود هذه الصلة مع نتاج الآخر في هذا النص هو ما يحتم مقاربته من منظور مقارن.

وربما كـان من المهـم في هـذا الموضـع الاشارة الى التنـوع الهائل لاشكال هـذه الصلة الخارجيـة في النص، لأنها يمكـن أن تكون في لغتـه أو في صوره، في بنيته الكبرى أو في بنـاه الصغرى المكونة لها، في بنيتـه السطحية أو في بنيته العميقة، في مـوضوعه أو في مضمونه، في شخصيـاتـه أو في جوه العام، أو في أي جـانب من جـوانبه أو وجوهه أو مكـوناته أو عنـاصره... لا يهم شكلها بمقدار ما يهم وجودها ودورهـا ووظيفتها في الكل الذي يشكله العمل الأدبي . وبالطبـع فإن المسألة ليست مسـألـة سعي حثيث لاصطياد هـذه الصلة الخارجية في النـص بأي ثمن، حتـى ولو كان لي عنق النص وتحميله ما لا يحتمـل من الدلالات بمقدار ما هي الاستجـابة لطبيعـة هذا النص ومقـاربته على النحـو الذي يكفـل وضـع اليـد الأكثـر شمولا واستيعـابـا على مستـوياتـه المختلفة، أو تغطيته على نحو تام كما يرى رولان بارت.

ب – إقامة الدليل الخـارجي External Evidence

فـالدارس المقـارن لا يكتفي بـالـدليل الـداخلي أو النصي أو بنقطة التماس مع الآخـر في النص المدروس، بل يعززه بـالدليل الخارجي أو الدليـل فوق النصي Extra-textual على صلة منتجه مع الآخر أو تماسه معه بطـريقة مباشرة أو غير مباشرة يلتمسه مـن الوثـائق والوقـائع والسجلات المتصلـة بالتـاريخ الثقـافي الخاص بالأدب القومي، أو بالأدب الوسيط، أو بأدب الآخر.

وسبب الاهتمام بهذا الدليل الخارجي هو أن بعضهم يرجع النـوع الأول مـن الأدلـة الى تشـابه ظـروف التكـويـن الثقـافي لصـاحبي العملين المقـارنين، أو الى تـأثر العملين ذاتيهما بعمـل ثـالـث مشترك، أو الى تـوارد الخواطر أو التشـابـه في الطبيعـة الانسانية ومـا شابه ذلك مـن حجج سرعان ما تنهـار وتتداعى بمجرد إشهار سيف الدليل الخارجـي الذي يقطع بوجود الصلة مع الآخـر، ويفسح المجال لقبـول هذه الصلـة ودراستها وتبين دورها ووظيفتها، ومن ثم دلالاتها . وغير ذلـك مما يعمق فهمنا للنص موضـع النظر، إذ هو الهدف الأول والأخير من الـدراسة الأدبية.

ومـن الجدير بـالذكـر أن هـذا الدليـل الخارجي يمكـن أن يستمد مـن الوقـائع والوثـائق والسجلات والتـاريخ الشخصي لمنتـج النـص، مثلما يمكـن أن يستنـد الى الـوثـائق والـوقـائع والسجلات الخاصة بالتاريخ الثقافي لأمته وأدبها وفنها وفكرها وثقافتهـا وغير ذلك مـن انتاج حضـاري ، أو تلـك المتصلة بـأمة الآخر وما أنتجته في مختلف الميادين، أو بـأمة ثالثة قامت هي أو فرد أو جماعـة منها بـدور الوسيط في هـذه الصلة القـائمة بين النص المدروس والآخر. والمهم في الأمر أن يشفع الدارس الأدبي المقـارن دليله النصي بـدليـل فوق نصي ودليلـه الـداخلي بدليـل خارجـي، يؤكد الثـاني منهما الأول ، ويعززه ويجعل منـاقشته ضربا من مناقشة الحقـائق والوقائع بعد أن كان مجرد افتراض محتمل أوممكن.

ج – وضـع الـدليلين الداخلي والخـارجـي في السيـاق الدال

وثالث هذه الأسس هـو وضـع الدليلين الداخلي والخارجي، النصي وفوق النصي، على الصلـة بين النص المدروس والآخـر في الاطار الـذي يكشف عن أهميـة هذه الصلة. فـالسياق Context الذي تـم فيه تماس النص الأدبي المدروس مـع العنصر الأجنبي هو الـذي يحدد في النهاية دلالـة هذا التماس وأهميته وحـوافزه ودوره ووظيفته في هذا النص.

وتأتي أهمية هذا الأساس من كونه أفضل سبيل لتوضيح وثاقة صلة هذا التماس بالتطورات الداخلية التي خضع لها التقليد الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس، وبغيرها من التطورات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وما الى ذلك من متغيرات في المجتمع الذي أنتج هذا النص.

وربما كان في هذا المسعى الى وضع الدليلين الداخلي والخارجي في سياقهما الدال أفضل رد على مناهضي المنهج المقارن في الدراسة الأدبية الذين يشككون في جدوى الكشف عن صلة ما بين نص أدبي ما ومؤثر أجنبي ما، ولاسيما عندما يكون النص الأدبي والمؤثر الأجنبي، أو أي منهما، من الأعمال المغمورة، أو لكتاب ليسوا من الدرجة الأولى، ويزعمون أن ما يبذل من وقت وجهد في التدليل على هذه الصلة داخليا وخارجيا لا يعدو كونه ضربا من البحث في التاريخ الثقافي والعلاقات الثقافية بين الأمم الذي لا يقدم ولا يؤخر في تقويمنا لآدابها، على الرغم من أهميته بوصفه جزءا من التاريخ العام، ويسألون عن فائدة التدليل على تأثر كاتب مغمور ما من أوروبا الغربية مثلا بعمل أدبي ياباني،وعن جدوى الحديث عن صلة فرنسية ما أو انجليزية في عمل أدبي إفريقي ربما كان غير مقروء ولا معروف . خارج حدود وطنه.

والحقيقة أن أهمية الصلة بين النص الأدبي المدروس والمؤثر الأجنبي مهما كان موقعهما أو منزلة مؤلفيهما في ثقافتيهما، لا تتضح إلا بوضع هذه الصلة في سياق أوسع من التطورات الأدبية وفوق ـ الأدبية ـ المحلية، والوطنية، والاقليمية، وربما العالمية ـ لأن هذا السياق وحده كفيل بالكشف عن معناها ودلالاتها . فالصلة اليسارية الماركسية وغير الماركسية، التي يتبينها المرء في مجلة الطليعة السورية في الثلاثينات من هذا القرن، لا تعني الكثير لدارس الأدب العربي الحديث في سورية الدولة الخاضعة للانتداب الفرنسي ما لم توضع في إطار التطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) في سورية في ذاك العقد ، والتطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) المزامنة لها في فرنسا (الدولة المنتدبة من جانب عصبة الأمم على سورية)، والمناخ العام في أوروبا في تلك المرحلة، ولاسيما فيما يتعلق بانتشار الأفكار اليسارية في مختلف أنحائها وانعكاس هذا كله على العلاقات السورية ـ الفرنسية في مختلف المجالات بشكل عام،وفي سنوات تسنم الجبهة الشعبية للحكم في باريس بشكل خاص. وقل الشيء نفسه في الصلة الوجودية التي يتلمسها المرء في الأدب العربي الحديث والتي بدأت في مصر في أربعينات هذا القرن في الاسكندرية (نجيب بلدي) والقاهرة (مجلة الكاتب المصري، ود. عبدالرحمن بدوي) وانتقلت منها الى بلاد الشام والمغرب في العقدين التاليين وهكذا.

فأهمية هذه الصلة ودلالاتها لا تدرك إلا بوضعها في سياقها الصحيح قطريا، وعربيا وعالميا.

د ـ النظام النقدي والاحساس بالقيمة

ورابع هذه الأسس هو قيام كل ما تقدم على قاعدة من الاحساس بالقيمة. فمادام البحث المقارن يتم في ميدان الأدب. وهو فن جميل، فمعنى هذا أن الحديث عن أية صلة بين عمل أدبي قومي ومؤثر أجنبي ينبغي ألا يجري بمعزل عن نظام نقدي ما يحكم نظرتنا وتقديرنا وتقويمنا للعمل الأدبي المدروس. ومع أن للكشف عن مصادر العمل الأدبي، وتقصي سبلها الى منتجه، أهمية لا يمكن أن يرقى إليها الشك، فإنه من الضرورة بمكان التنبه الى أن ذلك ينبغي أن يوظف في سبيل فهم أعمق، وتقدير أكثر موضوعية، وتفسير أكثر مصداقية، للعمل الأدبي موضع الدراسة. وهذا لا يكون إلا عندما يجمع المرء في إهابه بين الباحث المقارن والناقد الأدبي في مغامرته المحفوفة بالصعاب والعقبات عندما يباشر موضوعه ويقاربه من وجهة نظر مقارنة.

ولا ينسى المرء بالطبع في هذا السياق الوجه الآخر للصلة الوثيقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، والتي تتمثل باستخدام هذا الأخير للمقارنة أداة مهمة من أدواته. و«من المعروف أنه من بين جميع الأسلحة التي استعملها النقد الأدبي عبر العصور ثبت أن سلاح (المقارنة) هو الأشد مضاء والأكبر قدرة على الاقناع. ويرتبط التذوق الجمالي عادة ارتباطا وثيقا بالمقارنة، ولاسيما في ممارساته اليومية» (٢٨) ومعنى هذا أن الصلة بين هذين الشكلين من أشكال الدراسة الأدبية (الدراسة المقارنة للأدب والنقد الأدبي) صلة عضوية ومجدية لكلا الطرفين في سعيهما لفهم النص الأدبي، ولاسيما في مسألة صلة الخارجية.

هـ ـ العمل الأدبي كل لا يتجزأ، ونظام دلالي متماسك

أما خامس هذه الأسس فهو النظر الى العمل الأدبي المتناول في أية دراسة مقارنة على أنه كل لا يتجزأ. ذلك أن الانشغال بالصلة الخارجية للعمل الأدبي ومحاولة تلمس دليل نصي يؤكدها، والسعي للعثور على دليل فوق نصي أو خارجي يعززه (وذلك بالتفتيش في الوقائع والوثائق والتواريخ والسير الأدبية وغير الأدبية وسجلات التفاعل مع الآخر في التقليد الأدبي القومي، أو التقليد الأدبي الخاص بالآخر، أو التقليد الأدبي الخاص بالوسيط) ينبغي ألا يستهلك جهد الدارس المقارن كله، أو أن يستغرقه استغراقا تاما، إذ أن عليه ألا ينسى أن العمل الأدبي قبل كل شيء أثر له كيانه ووحدته واستقلاله النسبي ، كما هو شأن الدولة المستقلة في عالم اليوم، وأنه نظام دلالي

متماسك Coherent Signifying System وأن دراسته للصلة الأجنبية فيه، ليست إلا إلقاء لبقعة ضوء ضرورية على علامة أو أكثر من نظام العلامات Signs System الذي يشكله،وأن فهم هذه العلامة أو أكثر مرهون بمعرفة موقعها من هذا النظام الكل، وأن فهم آلية هذا النظام ومكوناته وعناصره الصغرى وآلية انتاجه للمعنى وللدلالة هو هدفه الاستراتيجي البعيد. فالعمل الأدبي، اذا ما استعار المرء عبارة الناقد الانجليزي صموئيل تيلور كولريدج، نوع من التأليف يختلف عن أنواع التأليف الأخرى التي تشترك معه في غاية توصيل اللذة في أنه «يرمي الى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلا تتمشى مع اللذة المتميزة التي يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل» (٢٩).

وهذا ينسجم تمام الانسجام مع روح الأساس الرابع الذي تستند إليه الممارسة النقدية المعاصرة والتي ترى أن برهان النقد، كما يقول رولان بارت» «لا يعتمد على قابلية اكتشاف العمل موضع الدرس، وإنما على العكس من ذلك، على قابلية تغطيته كاملا بقدر الامكان بلغته الخاصة به» (٣٠).

إن الدراسة الأدبية المقارنة القائمة على الأسس الخمسة المتقدم ذكرها تسعى في جوهرها الى تغطية العمل الأدبي المدروس كاملا بلغته المستمدة منه، بما في ذلك صلته الخارجية التي لعبت دورا له في تكوينه على الصورة التي وصلت الى دارسه. إنها استيعاب شامل للنظام الدلالي المتماسك الذي ينطوي عليه هذا العمل، وفهم حقيقي وأساسي لآلية عمله وانتاجه لدلالاته.

الهوامش

١ - من الضروري الاشارة هنا الى أن مصطلح السيادة أو الهيمنة يستخدم بالمعنى الجاكبسوني نسبة الى رومان جاكبسون، وانظر لايضاح هذا المفهوم:

Roman Jarobson, The Dominant". his Language in Literature (Harvard University Press, Cambridge, Ma and London, 1987), pp. 41 - 46.

حيث يعرف مفهوم السائد أو المهيمن بأنه المكون المركز لأثر فني. إنه يحكم، ويحدد ويحول المكونات الأخرى. والسائد هو ما يضمن وحدة البنية». (ص ٤١ من المرجع السابق).

٢ - لمزيد من التفصيل حول الضرورة المنهجية هذه انظر. د. عبدالنبي اصطيف، «دعوة الى المنهج المقارن في دراسة ا لأدب العربي الحديث ونقده» الكرمل (نيقوسيا)، العدد ٢٦، ١٩٨٧، ص (١٨٨ - ١٩٧).

٣ - كان المرحوم خليل هنداوي أول باحث عربي استعمل مصطلح «الأدب المقارن» ترجمة للمصطلح الفرنسيLittérature comparee في مقالاته التي ظهرت في مجلة الرسالة (القاهرة) بدءا من ١٩٣٦/٦/٨. وانظر في ذلك بحث د. حسام الخطيب ـ الفيصل في تحديد ريادة استخدام هذا المصطلح ـ المعنون: «الأدب العربي المقارن: العنوان الأول والنص الأول» في فصول (القاهرة)، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص (٢٥٧ - ٢٦٤)، ومقالات الهنداوي الملحقة به في المرجع نفسه، ص (٢٦٥ - ٢٧٥).

٤ - انظر, René Wellek.

Discriminations: Further Concepts of Criticism(Yale University. Press. New Haven and Lononm 1970). p. 9.

٥ - المرجع نفسه، ص (١٠)

٦ - المرجع نفسه، ص (٣).

٧ - المرجع نفسه، ص (٤).

٨ - انظر: René Wellek and Austin Warren, Thery of Literature, 3rd Edition (Harcourt, Brace and World, Inc. New York,170), p.47.

٩ - انظر. د. حسام الخطيب الأدب المقارن الجزء الأول في النظرية والمنهج، (جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨١ ـ ١٩٨٢)، ص (٩).

١٠ - انظر .Wellek and Warren, Theary of Literature, pp. 47 - 8

١١ - انظر Claudio Guillen, The Challenge of Comparative Literature, Translated by Cola Franzen (Harvard University Press, Cambridge, Ma. andLandon,1993). p. 37.

١٢ - انظر: .René Wellek

Discriminations: Further Concepts of Criticism. p. 14.

١٣ - انظر:

(Wellek and Warren, Teory of Literature, p. 48

١٤ - المرجع السابق، ص (٤٩).

١٥ - المرجع السابق، ص (٤٩).

١٦ - انظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، الطبعة الثانية، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣)، (ص ١٠٨).

١٧ - انظر المرجع نفسه، ص (١٠٩)

١٨ - انظر. .René Wellek, Discrminations ..... . p. 14

١٩ - انظر فان تيغم الأدب المقارن، (دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت)،ص (١٧٨).

٢٠ - انظر المرجع السابق، ص (١٧٩ - ١٨٠).

٢١ - انظر المرجع السابق، ص (١٨١ - ١٨٢)

٢٢ - انظر: المرجع السابق، ص (١٨٢).

٢٣ - انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ط ٢ (مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤) ص (١٩)

٢٤ ـ انظر: Henry H. Remak, "Comprative Literature: Its Dafinition and Function" in Newton P. Stallknecht and Frenz (eds) Comarative Literature Method and Perspective, Revised Edition (SouthernIlllinois University Press. Carbornal and Edwardsville, Feffer and Simons, Inc, London and Amsterdam, 1973). p. 1.

٢٥ - انظر: .Wellek and Warren, Theory of Literaturem p. 50

٢٦ - انظر .René Wellek, Discriminations ..., p. 19

٢٧ - انظر: المرجع السابق، ص (١٩ - ٢٠).

٢٨ - انظر: د. حسام الخطيب، الأدب المقارن: الجزء الأول في النظرية والمنهج ص (٢٣).

٢٩ - انظر كولردج «تعريف فلسفي للشعر والقصيدة» في محمد مصطفى بدوي، كولردج (دار المعارف القاهرة، ١٩٥٨) ص (١٤٩).

٣٠ - انظر: Rola nd Barthes, Critical Essays. Translated from the Frencsh by Richard Haoard (Nothwestern University Press, Evanston. 1972). p. 259.

* * *

اللغـــة مثـــوى الوجـــود

(حول علاقة اللغة بالوجود عند الفارابي)

إدريس كثير ـ عزالدين الخطابي *

استهلالان . ١ – غير أن هـذه المصادر تفارق الأسماء التي لم تشكـل بهذه الأشكال في أن الأسماء ينطوي فيها معنـى الوجود الذي هـو الرابط الذي بـه يصير المحمول محمولا في موضـوع. فلذلك نقول «زيد إنسان» ولا نقول «هو إنسانية» .. الفارابي «كتاب الحروف» ص ٨١،

٢ – فإن كانت فطر تلك الأمة على إعتدال وكانت أمـة مائلة الى الذكاء والعلم طلبوا بفطرهم من غير أن يعتمدوا في تلـك الألفاظ التـي تجعل دالة على المعـاني محاكاة المعـاني وأن يجعلوهـا أقرب شبها بالمعـاني والوجود، ونهضت انفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفـاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعـاني على أكثر مـا تتأتى لها في الألفـاظ، فتجتهد في أن تعرب أحـوالها الشبه مـن أحوال المعاني، فـإن لم يفعل ذلك من اتفـق منهم، فعل ذلـك مدبرو أمـورهـم في ألفاظهم التـي يشرعونها. «الفارابي كتاب الحروب» ص ١٣٨ / ١٣٩.

كيف يمكن للغة أن تكون لغة إبداعية؟ أي تستطيع إبداع انطولوجيا مثلا دون أن تتحرف؟

ما هي اللغة حسـب الفارابي؟ كيف تتكون محتوياتها، من ألفـاظ وحروف وأسماء وعلامات وكلـم...؟ هـل اللغة محاكـاة أم هـي تشبيـه؟ محاكـاة الألفـاظ للمعاني أم هـي تشبيـه للمعـاني والموجودات؟

١ – بسط قول الفارابي بصدد اللغة:

كيف تحدث حروف أمة وألفاظها؟

واضح أن العـام أسبق زمنيا من الخاص ومـن الأول ينبثق الثاني. وواضح أيضـا أن باديء الرأي أو المعارف المشتركة أسبـق زمنيا من الصنائع العلمية. فأول مـا يحدث، هؤلاء العوام وهذه المعارف المشتركة، في بلد محدود ومسكن واحد ويفطرون بـالتالي على صور وخلق معينة. وتكون

★ كاتبان من المغرب.

أبدانهم وأمزجتهم على كيفية محددة، فتعد أنفسهم وتسدد لاستقبال معارف وتصورات وتخيلات بمقادير كمية وكيفية، وتنفعل انفعالات على أنحاء معينة وتسهل عليهم هذه وتصعب تلك، وتكون أعضاؤهم معدة لحركة دون أخرى ولجهة دون جهة..

الفطرة هي منطلق الانسان، منها ينهض ويتحرك نحو ما تكون حركته أسهل وعلى النوع الذي تكون به أسهل، فينهض الى العلم، والفكر والتصور والتخيل والتعقل. إذن أول ما يفعله الانسان يكون بالفطرة أي بالملكة الطبيعية واذا تكرر الفعل تم الاعتياد والتعلم.

وحين يحتاج المرء أن يعرّف غيره مقصوده، يستعمل الاشارة في الدلالة على ما أراد قوله، ثم يستعمل بعد ذلك التصويت. وأول تصويت هو النداء . ثم يستعمل تصويتات مختلفة للاشارة الى المحسوسات، فيجعل لكل مشار إليه تصويتا محددا لا يستعمل في غيره، وتحدث تلك التصويتات بقرع هواء النفس بجزء من الحلق أو بجزءي ما فيه وباطن الأنف أو الشفة، والقرع أولا هي القوة التي تسرب هواء النفس من الرئة وتجويف الحلق، ثم طرف الحلق ويلي الفم والأنف وما بين الشفتين ثم يتلقى اللسان ذلك الهواء فيضغطه الى جزء من أجزاء باطن الفم والى جزء من أجزاء الأسنان.

فتحدث تصويتات ينقلها اللسان بالهواء، تلك التصويتات هي الحروف المعجمة، فالحروف إذا جعلت علامات كانت محدودة وبالتالي لا يمكنها أن تفي بالدلالة، لذا لابد من تركيب الحروف للحصول على الألفاظ التي تستعمل كعلامات أيضا... فتكون الحروف والألفاظ الأولى علامات على المحسوسات (المشار إليه) وعلى المقولات التي تسند الى المحسوسات. وهناك مقولات كلية وأخرى لها أشخاص، فتحدث تصويتات كثيرة تتوزع حسب توزع المحسوسات والمقولات وأسبق المقولات في العلم هي علم المشار إليه أي ما يدرك بالحس مثل هو «هذا الانسان» ومتى وصف بسائر المقولات الأخرى أخذ مدلولا عليه باسم مشتق. أما إذ قيل الانسان فقد انطوى فيه المشار إليه بالقوة. ثم يقع تغيير في النطق، فتوجد معاني ينزعها الذهن الى حد لا ينطوي فيها المشار إليه كقولنا البياض والقعود.

واضح أن الانسان يتحرك الى الجزء الذي تكون فيه الحركة أسهل، وواضح أيضا أنه يتأثر بالظروف الموضوعية، فأصحاب السكن الواحد يكونون على خلق في أعضائهم متقاربة وتكون حركات لسانهم متقاربة وكذا تصويتاتها التي يجعلونها في علامات يدل بها على ما في ضميرهم مما كانوا يشيرون إليه من المحسوسات.

هكذا تحدث أولا حروف وألفاظ أمة ما، ويكون ذلك بالاتفاق والاصطلاح. يستعمل الواحد لفظا أو تصويتا، يحفظه السامع ويستعمله بدوره، فيكون قد اصطلحا أو تواطآ على تلك اللفظة ، فتشيع لدى الجماعة. ومازال الأمر كذلك الى أن يحدث من يدبر أمر تلك الأمة فيكون هو واضع لسان تلك الأمة. كيف يضع ذلك؟

أولا ينطلق من بادىء الرأي (الحس المشترك) ثم من الأمور المحسوسة وما يستنبط منها ويتم الاعتماد ثالثا على القوة الكائنة عن الفطرة ثم الملكات المتحصلة عن العادة والأخلاق والصنائع ثم التجربة وما يستنبط منها وأخيرا الصناعات العلمية وما يستخرج منها من صناعات أخرى.

إذا كانت المحسوسات مدركة بالحس، ففيها تشابه وتباين. المتشابهة منها تتشابه في معنى واحد معقول مشترك ويسمى هذا المعقول المحمول «الكلي» أو «المعنى العام»، أما التباين فهو محسوس مفرد مجموعه يسمى «الأشخاص» أو «الأعيان» والكليات كلها تسمى الأجناس والأنواع.

واذا كان هناك تفاضل بين الألفاظ ، فإنه ينعكس أيضا في المعاني، فتتفاضل هذه الأخيرة إما في كونها عمومية أو كونها خاصة، أو في كونها ثابتة أو متغيرة.. «هكذا يطلب النظام [١] في الالفاظ تحريا لأن تكون العبارة عن معان بألفاظ شبيهة بتلك المعاني».

والألفاظ منها المشككة وهي اللفظة الواحدة الدالة على معان متباينة والمتشابهة بشيء ما، وهي التي تقال بتقديم أو تأخير، والألفاظ المشتركة وهي ألفاظ تعم أشياء كثيرة وتكون غير دالة على معنى مشترك. كما تكون الألفاظ متباينة فيجعل منها الترادف. وبعبارة أخرى هناك الاسم الواحد الذي ينسب الى أشياء مختلفة. والاسم الواحد الذي ينسب الى شيء واحد من غير أن يسمى ذلك الواحد باسم تلك الأشياء والاسم المشتق من اسم الشيء الذي ينسب إليه. «الطبي» من «الطب» وفي الألفاظ المتفقة أسماؤها وكذا المتواطئة تغليظ يجب التحرز منه، وإذا أخذت هذه الألفاظ فيما تنتهي اليه من أجناس عالية كانت بعدد المقولات..

وعند استقرار الألفاظ على المعاني التي هي علامات لها.. يمكن الانتقال الى النسخ والتجوز في العبارة ، فيتم التعبير بلفظ لم يجعل في أول الأمر لذلك المعنى.. فتحدث حينئذ الاستعارة والمجاز والاضمار و«التجرد بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول» (ص ١٤١ في كتاب الحروف).

٢ – نظرية الشبه والأشبه

يبدو أن الفارابي لا يقول بـ «نظرية المحاكاة» [٢]

المتعلقة بالألفاظ والمعاني، إنما يقول «بشبه» الألفاظ للمعاني من جهة وللموجودات من جهة أخرى، فهل هناك اختلاف فيما بين الكلمتين «المحاكاة» و«الشبه»؟ إذا كانت اللغة ترادفا بين اللفظتين في جهة من جهات دلالتهما، فإن الفارابي يميز بينهما في جميع الأحوال. ذلك أنه يرى شبه الألفاظ للمعاني باعتباره في درجة ثانية وشبه الألفاظ بالموجودات في درجة أولى. و«إذن نظرية الشبه» عند الفارابي تعتمد اللغة في مستويين مستوى الانتزاع والابتعاد عن الموجود (الدرجة الثانية) ومستوى مباشر هو الارتباط الحميمي الفطري بالموجود. تتخللهما لحظة الاستعارة والتجوز و..

«إذا كانت — يقول الفارابي — فطر تلك الأمة على اعتدال. وكانت أمة مائلة الى الذكاء والعلم اعتمدوا على فطرهم دون أن يعتمدوا في تلك الألفاظ التي تجعل دالة على المعاني، محاكاة المعاني وأن يجعلوها أقرب شبها بالمعاني والموجود...» (٣)

إن اللغة إذن في مستواها الأول ليست للمعاني.. وإنما هي فطرة الأمة وذكاؤها في التعامل مع الموجودات. إنها مستودع الأمة الخام في تسمية الأشياء والاشارة اليها. إنها بكلمة قدرة تلك الأمة على الابداع، ابداع الموجودات وإخراجها من الغموض الى النور، من الضمور الى الظهور.. فالتسمية والاشارة .. دلائل بيان وافصاح ، وحين لا تروق للغة هذه العلاقة الحميمة تستبدلها وتعوضها بالاستعارة والتشبيه والتجوز: ذلك أن الاستعارة باب تسمح بولادة الوجود ثانية» (٤).

للفارابي ، تصور متكامل في صناعة اللفظ والارتقاء به الى مستوى المفهوم ومستوى المقولات.

يقول الفارابي : «فتؤخذ الفاظهم المفردة أولا الى أن يؤتى عليها، الغريب والمشهور منها، فيحفظ أو يكتب، ثم ألفاظهم المركبة كلها من الأشعار والخطب. ثم بعد ذلك يحدث للناظر فيها تأمل ما كان منها متشابها في المفردة منها وعند التركيب، وتؤخذ أصناف المتشابهات منها وبماذا تتشابه في صنف منها وما الذي يلحق كل صنف، منها. فيحدث لها عند ذلك في النفس كليات وقوانين كلية، فيحتاج فيما حدث في النفس من كليات الألفاظ وقوانين الألفاظ الى ألفاظ يعبر بها عن تلك الكليات/ والقوانين حتى يتمكن تعليمها وتعلمها. فيعمل عند ذلك أحد شيئين إما أن يخترع ويركب من حروفهم ألفاظا لم ينطق بها أصلا قبل ذلك، وإما أن ينقل إليها ألفاظا من ألفاظهم التي كانوا يستعملونها قبل ذلك في... الدلالة على معان أخرى غيرها إما كيف اتفق لا لأجل شيء وإما لأجل شيء ما. وكل ذلك ممكن شائع لكن، الأجود أن تسمى القوانين بأسماء أقرب المعاني شبها بالقوانين، بأن ينظر أي معنى من المعاني الأول يوجد أقرب شبها بقانون من قوانين الألفاظ فيسمى ذلك الكلي وذلك القانون باسم ذلك المعنى. حتى يؤتى من هذا المثال على تسمية جميع تلك الكليات والقوانين بأسماء اشباهها من المعنى الأول التي كانت لها عندهم أسماء» (٥). يتم الانطلاق إذن في صناعة اللفظ من الألفاظ أولا: الغريب والمشهور منها فيحفظ بالكتابة ثم الألفاظ المركبة من الأشعار والخطب. ثم بعد ذلك يتأمل الناظر كل ذلك فتحدث في النفس الكليات والقوانين الكلية (المفاهيم) فيحتاج الى كليات الألفاظ.

هكذا نكون أمام أمرين: إما اختراع حروف لم ينطق بها أصلا وإما نقل ألفاظهم التي كانت تستعمل في معان أخرى.. والأجود في كل هذا هو البحث عن المعنى الشبيه بالقانون أو الأقرب شبها

فالألفاظ إذن على مستويين ألفاظ تعبر عن تلك القوانين وتسمى ألفاظا في الوضع الثاني وأخرى هي ألفاظ في الوضع الأول. والأسماء المشتقة هي التي تركب من شيئين، كأن يقع فيها تغيير الشكل المتأخر في لفظ ما، والأسماء البسيطة هي مثالات أول. فما يدل على المحسوس يكون بالاشارة أو الحروف أو الأصوات ألفاظ غير كاملة. والكاملة هي التي حصل فيها فعل العقل لذا وجب أن تجعل الدالة منها مثالات أول، والباقي مشتقة منها. والاسماء المشتقة الدالة على سائر المقولات، فإن المشار إليه منطو فيها....

والألفاظ الدالة على الذي يعرف ما هو مشار إليه وليست في موضوع (كالأبيض مثلا) هي ألفاظ لا تصرف أصلا أي لا يجعل لها كلم. أما تلك الدالة على المقولات الأخرى متى أخذت من حيث ينطوي فيها المشار إليه بالقوة لها أشكال، ومتى أخذت دالة في النفس لها أشكال أخرى، وحين يجعل لها كلم تحصل هذه المعارف الأربع:

- علم المشار إليه
- ثم هذا الانسان أو هذا البياض
- ثم الانسان والأبيض
- وأخيرا الانسان أو البياض.

حينئذ تحصل التسمية وهي تجاوز للاشارة. هذا الطويل الى الطول. بعد ذلك تنزع القوة الناطقة الى ضروب من التركيب متحرية تشبيه ما هو خارج النفس فتحصل القضايا الموجبة أو السالبة ويحصل تركيب تقييد واشتراط وتركيب اقتضاء مثل الأمر والنهي.

وبعد تأمل يتم تشبيه المقولات فتحصل الألفاظ الدالة أولا (٦) على ما في النفس، وما في النفس مثالات للتي خارج النفس. والألفاظ شبيهة بالمعقولات التي في النفس من التي

توجد خارج النفس، لذا أنكر قوم أن تكون الألفاظ موجودة أو صادقة مثل البياض والطول.. وزعموا أن الموجود هو الأبيض والطويل وأنكر قوم هذا.. وحصروا الموجود في هذا الأبيض وهذا الطويل بل هناك من أنكر أن يجرد المشار إليه في الكليات فأنكروا المعقولات.

وهذا يقول الفارابي مخالف للمعارف وخروج عن الانسانية، لأن من طبع الانسان أن ينطق بألفاظ وأن يدل ويعلم، وتحصل الأشياء في ذهنية معقولة.

والألفاظ فيها ما يدل على معان منتزعة عن المشار إليه، وما يدل على هذه المعاني بأعيانها من حيث المشار إليه موصوف بها أي ما يدل على المعقولات وعلى المحسوسات والمعاني المنتزعة تكون متأخرة بالزمان من حيث ينطوي فيها بالقوة المشار إليه.

والألفاظ المنتزعة مشتقة من الألفاظ التي هي مثالات أول. وهذه الأخيرة تكون خارج النفس. منها الكلم. وتسمى هذه باسم المصادر عند نحويي العرب، فمنها ما هو مشتق وما هو غير مشتق ــ لا في موضوع ــ وما هو مصدر وما يقوم مقامه، كقولنا في الانسان إنه انسان ظاهر الانسانية، المصدر هنا منتزع من موضوعه وإذا كان الانسان هو موضوعه فهذا الأخير مركب من شيئين هما قوامه: حده الذي هو جنسه أو فصله أو شيئين هما الصورة والمادة.

فإذا نظرنا الى العرب ولغتهم وجدناهم، يقول الفارابي، يتوزعون الى سكان براري وسكان أمصار. من الأمصار أهل الكوفة والبصرة بالعراق، تعلموا اللغة من سكان البراري أو من سكان أواسط البلاد (قيس ـ تميم ـ أسد..) ومن الأفضل أن تؤخذ اللغة عن سكان البراري لتوحشهم وجفائهم ولا تؤخذ من الأطراف لأنهم كانوا مجاورين لأمم أجنبية كالحبشة والهند والسريان... فاللغة الصافية ـ لغة الأمة ـ توجد في شبه الجزيرة وقبائلها .. أما الاختلاط فقد أفسد صفاء اللغة.

ترى كيف تعامل العرب مع فلسفة ومع لغة، نقلت إليهم من اليونان؟ يصف الفارابي المواقف التي توزعت تجاه هذه الفلسفة. موزعا إياها الى المسرفين المبالغين الذين يطالبون بأن تكون العبارة كلها عربية في الفلسفة والذين يسمحون بجعل المعنيين اسما للواحد كالأسطقس والعنصر.

ولايجاد المصطلح المطابق يقترح الفارابي طريقة لغوية أصيلة، غاية في البساطة: وهي: نقل معاني الألفاظ العامية الى معاني الألفاظ الفلسفية (القوانين) كأن يأخذوا من ألفاظ أمتهم الألفاظ التي كانوا يعبرون بها عن تلك المعاني العامية بأعيانها، فيجعلوها أسماء تلك المعاني من معاني الفلسفة.. (ص: ١٥٨ في كتاب الحروب).

وذلك بأن تؤخذ المعاني الفلسفية إما غير مدلول عليها بلفظ أصلا لأنها معقولة [٧] وإما مدلول عليها بألفاظ أي أمة كانت والاحتفاظ بها عند الحاجة كالتعلم مثلا لتشبيهها بالمعاني العامية. وإما اختراع أسماء جديدة لم تكن مستعملة. تركب من حروف هذه الأمة أو تلك على عاداتهم في أشكال الألفاظ والتحرز واجب على أية حال عند الانتقال من المعاني العامية الى المعاني الفلسفية إما بسبب الاشتراك أو التواطؤ أو التشكيك في دلالة الألفاظ.

والملاحظ، يقول الفارابي، إن سائر الألسن سوى العربية لها مصادر تتصرف من الألفاظ وتجعل منها كلم على ضربين: ضرب مثل «العلم» في العربية وضرب مثل «الانسانية» فمن العالم مثلا يصنعون «العالمية» كما تقول الانسانية. وفي سائر الأسماء «كالمثلث» يقولون «المثلثية» ويقولون أيضا «التثليث». فمنها ما يدل على معان مجردة مفردة عن كل موضوع ومنها ما يدل على معان من حيث هي في موضوعها وغير مفارقة لموضوعها.

وهناك فرق بين المصادر والأسماء. ذلك أن هذه الأخيرة ينطوي فيها معنى الوجود الذي هو الرابط بين الموضوع والمحمول لذلك نقول «زيد إنسان» ولا نقول «هو إنسانية».

إن أشكال الألفاظ الدالة على الوجود الذي هو الرابط مثل الكم والكيف تختلف من حيث إنها تعرف ما هو أو تعرف أنحاء أخرى، فالذي يعرف ما هو ليس هو الذي يعرف أنحاء أخرى. لكن لما كانت الألفاظ بالشريعة والوضع أمكن الاخلال بهذا القانون فيحصل الاشتراك«كالحي » الذي يدل على الحيوان «وهو جنس الانسان».. فالحي اسم مشتق وليس يدل على معنى المشتق.

٣ – ما الذي يمكن استنباطه من قول الفارابي هذا؟

يبدو أن الفارابي يدافع عن نظرية متماسكة في اللغة، لها معالمها وملامحها هذه النظرية يمكن تسميتها.«بنظرية الشبه والأشبه» نظرية الانصات الى الموجود قصد نقله عبر لغة تجتهد في ايجاد الشبه والشبح والتقارب والتناوب والتجاور والتجاوب. نظرية قوامها صيرورة وتطور، شروط واوالية .. تتضح أكثر حين مقارنتها بلغة أخرى.

فاللغة تتوقف على الأمة وعلى فطرتها وذكائها. وذكاء وفطرة هذه الأخيرة مشروطان بمناخ ومزاج واستعداد. وإذن الملكة الطبيعية هي أساس بناء لغة الأمة. لأن هذه الملكة تكون لقاء طبيعيا عفويا أوليا بالأشياء والموجودات . لذا

تنطلق اللغة مـن باديء الرأي وتتسلسل عبر الملكـات المختلفة لهذه الأمة أو تلك.

يمكن أن نسمي هذه اللحظة من خلق ألفاظ أمة ما، لحظة اللقاء الأولى بالموجودات وهي ألفاظ من الدرجة الأولى، ألفاظ مباشرة في اصطـلاحها ونقلهـا للموجـودات. وعند استقـرار الألفاظ كعلامات تنتقل الأمة الى النسخ والتجوز والاستعارة في العبـارة، فيحـدث التعـريـض والاضمار في اللغـة. ولأن الابتعاد عن المشـار إليه ضرورة نظرية، «فالأجـود في هذا هو البحث عن المعنى الشبيه بالقانون أو الأقرب شبها» والقانون هو الألفـاظ من «الدرجـة الثانيـة» وهي ما يسميـه الفارابي بالألفاظ المنتزعة، فضاء الكليات والمعقولات أي المفاهيم.

ويتوصل الى هـذا المستوى من البناء اللغـوي عبر أوالية محكمة يـؤسسهـا الفـارابي على قاعدة الانتقـال من الـدرجة الأولى للألفاظ الى الـدرجة الثانية، أي من ألفاظ الأمـة العادية الى الألفاظ المنتزعة هـذا الانتقال، إذا احترم شروط بناء اللفظ والدلالة ... يسمح بابداع فلسفة وتأسيسها.

فلسفـة تعتمـد على مميـزات وخصـائص لغتهـا تنحـت تصوراتها وتبنيها من عذريـة لغتها، أي من تلك الحالة الأولى التـي تكون فيهـا اللغة راغبـة في التعبير بـذاتها عن شيء مـا . إرتباط أولي حميمي يتم بين اللغة من جهـة والوجود من جهة ثانية.

هـذا الارتبـاط الـدلالي والانطولـوجـي هـو الـذي يجب مساءلته والوقوف عنده مليا.

من بين الـذين قاربـوا إشكاليـة الدلالة في الفكـر العربي الفلسفـي الأستـاذ محمـد المصبـاحـي في مـؤلفـه «دلالات واشكالات»[(٨)]. وفي مقال هام يعـالج مسألة النـص المشائي وعلاقته باللغة . اللغة العربية أساسا [(٩)].

٤ – اللغة بين المتصل والمنفصل :

فما هي اللغة حسب أحمد المصباحي؟ وما هو النص وما طبيعة كيانه؟

«اللغة وعاء فارغ ومحايد» بهذين الصفتين يمكن للغة أن تمتليء بالدلالة . فالدلالة تأتيها من الخارج ، وإلا لتوقفت عن أن تكون وسيطا محايدا.

جوهـر اللغة إذن «أنها إمكـان دائم خارج عـن الزمـان». والامتـلاء بالـدلالـة يمنع اللغـة مـن التنصيص على المعنـى، وبالتالي لو تداخلت الدلالة صميميـا مع اللغة للوثتها. من هنا فاللغة شفافـة شبيهة بالآلة عندما تكـون آلة الذوق محرورة تتقطع المطعومـات عن أن تكون لأنها تصير شيئا واحـدا هي التي تفرضها الآلة على الأشياء (ص :٢٨).

فاللغـة لا تشير الى شيء بداخلها بل الى شيء بخـارجها، لا تشير الى شيء بذاته بل الى الشيء بدلالته.

أولى خـلاصـــات الجوهـريـــة التـي يستخلصهـــا م. المصباحـي من فهمـه هذا للغة: الخلاصـة التاليـة:« إن هذه الوجهـة (اللغة) قد تنتـج الأنطولـوجيا ولكنها إن انحـرفت تنتج التفسير » (ص٢٩)..

والحال أنها قد انحرفت، فكانت اللغة العربية لغة تفسير وليست لغة إبداع.

ما هو النص ؟ وما هي طبيعة كيانه؟

النص المقصود هـو النص الأرسطي. (الفلسفة اليـونانية على العمـوم).. وجـوده في الفكـر العربي هـو وجـود «غيـاب الحضـور» . أو «الحضور الغـائب» إنـه نـص مقدس «كتـاب النفس لأرسطو مثـلا». ويعود تقديسه في نظـر م. المصباحي الى أمرين : الأول الى صاحب النـص (سلطة المؤلف ، علما بأن المؤلف يمـوت مباشرة بعد ولادة نصـه المكتوب لأنـه لا يبقى تحت تصرفـه ويغيـب بالضرورة عنـد ولادتـه ولا يستطيـع الدفاع عنه فـالاعجاب بمؤلف ما وسلطة مـؤلفه مهما بلغ من درجـة فهو لا يخلـو من ذاتيـة تكمن وراءهـا ذات تضع مـن عنديتها وتضيف فيما تعجب به وتتأثر به). الأمر الثاني يعود الى كونه (النص) يعبر عن الحقيقة التي لا حقيقة بعدها.

الأمر الأول يسمـح بالقـول أن دلالة النـص لا توجـد في داخلـه كنص. وإنما تعـود الى خارجـه فهو وعـاء غير ممتليء بذاته. إذن النـص واللغة وعاءان فارغان. «هكـذا يكون النص ينص على معنـى ليس لـه به سوى عـلاقة خـارجية كعـلاقة الوعاء القـابل للامتلاء بما لا نهاية له مـن الأشياء المختلفة ». (ص ٢٨)..

وما دام العقـل هو الـذي ينتج المعنـى ويودعـه في النص وذلك بـواسطة التجـريد للوصـول الى الكليات، فـالنص بهذا المعنى حامل لمعان متعاليـة عنه، تستطيع أن تهاجر باستمرار بعيدا عـن مادية النـص وحاضره، من هنـا فالنص ذو طـابع متصل لأنـه يطمح الى المتطـابق مع الحقيقـة الأصل، ذلـك ما يسمح به الأمر الثاني.

وهذا مـا يفسر أن عملية فحص النصـوص عند قدمـائنا كانـت ذات طبيعة تفسيرية (ص: ٣٠) إنها ثـاني الخلاصات الجوهرية في مقال . م. المصباحي.

واضح أن اللغة التي يعنيها م. المصبـاحي ويقصدها هي اللغة التفسيرية ، أي الشـارحة لنص ما. اللغـة التي لا تقارب

الأشياء والموضوعات مباشرة وإنما تنقل فكرة لغة ما، تترجم مضمون لغة ما، هذه اللغة تنطبق عليها كل الصفات سالفة الذكر. فهي وعاء محايد حين تنفصل عن مهمة البحث عن «الشبه والأشبه» المتعلقة بالموجود ومقاربته، وتنحرف الى محاكاة معان ليست معانيها، الى نقل وشرح وتفسير معان لم تجتهد هي بذاتها في استخراجها من ذاتها ومن الواقع.

فحين يحضر النص الغائب أو يغيب في حضوره ، فإنه يعوض الواقع والموجود والطبيعة، بل يغدو هو الموجود الذي تجب قراءته ومحاكاته وتحليله.. فتتحول اللغة بهذا من لغة إبداع الى لغة اتباع.

لكن لو انطلقنا من اللغة من حيث هي لسان طبيعي لا ينحصر في «قاموس من المفردات وإنما هو نسق مترابط العناصر بحيث لا يتغير واحد منها في وضعه أو وظيفته دونما أثر في باقي العناصر» (١٠) ، فإن هذا التحديد للغة يمكننا من أمرين اثنين لهما أهمية قصوى في التعامل مع لغة أجدادنا. الأمر الأول هو «الكف عن المفاضلة بين الألسن الطبيعية» والثاني هو «أن لكل لسان إمكانات فكرية مناسبة مع خصائصه النسقية في مختلف مستوياتها» (١١).

بهذا تغدو كل ترجمة أو نقل أو تفسير باللغة العربية تعريبا. أي تكييف المعاني المنقولة مع أحوال اللسان الناقل. و«تغيير في المعنى الأصلي» بحسب مرامي اللسان الجديد.

هكذا يمكن الجزم بأن كل قراءات الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد لأرسطو تتضمن تغييرا ما في النص الأصلي.. تتضمن تكييفا ما للنص المتصل يجب الكشف عن انفصاله واستخراجه.

فلسفة الكندي والفارابي وابن رشد تبدو ثاوية مضمرة في ذلك النص المتصل. يقول الجابري: «إن هناك فعلا فلسفة رشيدية خاصة وأصيلة داخل شروحه على أرسطو ، فلسفة جديرة حقا بهذا الاسم، إسلامية جديرة حقا بهذا الوصف» (١٢).

وعلى اللغة الطبيعية تتأسس لغة التفسير هاته، لذا فهي تمنح أصالتها من اللغة الطبيعية ، لكنها تبقى محدودة بأفق التفسير والشرح من جهة ومحصورة داخل الاضمار وعدم التصريح والانطواء والثني من جهة أخرى.

لقد إنحجبت كل فلسفة ممكنة وراء نص متواصل ، ولم تكن الفلسفة الاسلامية فلسفة تقرأ تاريخها الخاص إن كان لها تاريخ بل كانت تقرأ فلسفة أخرى يقول م. الجابري، تحاول أن تكون مطابقة مع هذا الأصل الآخر لا مع أصلها الغائب، لذا ظهر الشرح والتفسير والتلخيص وغابت الأنطولوجيا.

الهوامش

١ – يتحرى جعل ترتيب الالفاظ مساويا لترتيب المعاني في النفس .

٢ – نقصد نظرية المحاكاة الأرسطية.

٣ – التشديد من عندنا الفارابي. كتاب الحروف . ص ١٣٩.

٤ – عمران المالح، ألف عام في يوم واحد، ص ٢١، بالفرنسية.
"la métaphore est une porte pour donner naissance a ce qui est"

٥ – الفارابي كتاب الحروف. م. س. ص ١٤٧.التشديد من عندنا

٦ – إنما قلنا أولا لأن انفراد المعاني المعقولة بعضها عن بعض ليس يوجد خارج النفس إنما يوجد في النفس خاصة ص ٧٦ من كتاب الحروف.

٧ – فإذا انتزعت عن تلك الموضوعات سائر المقولات في الذهن، بقيت الموضوعات موجودة معقولة، وكانت المفردة عنها معقولة مجردة بطبائعها وحدها غير مقترنة بغيرها مرجع سابق ص ٧٨

٨ – محمد المصباحي : دلالات وإشكالات ، منشورات عكاظ المغرب.

٩– النص :« المتصل والتفسير» . نفس المصدر ص ٢٧ – ٣١

١٠ – طه عبدالرحمن. مداخلة لغة ابن رشد الفلسفية من خلال عرضه لنظرية المقولات ص : ١٧٢ من أعمال ندوة ابن رشد الرباط ابريل ١٩٧٨.

١١ – طه عبدالرحمن . م. س. ص ١٧٢

١٢ – محمد عابد الجابري. مشروع قراءة جديدة لفلسفة ابن رشد ص ١١٧٠ من أعمال ندوة ابن رشد ١٩٧٨ الرباط المغرب.

* * *

خطاطة بناء اللغة حسب الفارابي

أ – نظرية الشبه والأشبه ١ – الألفاظ ذات الدلالة الأولى
حروف
الفاظ علامات
كلم
الاضمار | الاستعارة | المجاز
الظاهراتية
المفارقة
Pheno
Paradoxale

٢ – الألفاظ ذات الدلالة الثانية
المصطلحات
المفاهيم
المقولات
التواطؤ | الاتفاق
الاشتراك التشكيك
الأسرار

ب – الاضمار والثني	المصادر تضمر الوجود	l'Etre
l'ellipsse et le pli	الأسماء تثني الوجود	Estin
	اللغة = الاضمار = الوجود.	

أوكتـــــافيوبـاث

الترجمـــة : الأدب والحــــروف (١)

ترجمة عبدالله الحراصي *

حينما نتعلم الكلام فإننـا نتعلم أن نترجم ، فالطفل الذي يسـأل أمه عن معنى كلمة ما فـإنه في الواقع يطلب منها أن تترجـم له المصطلح الذي لم يألفـه الى كلمات بسيطة يعرفها. ومن هـذا المنظور فإن الترجمة التي تتم داخل إطار اللغة الواحدة ليست مختلفة اختـلافا جوهريا عن الترجمة التي تتم بين لغتين، ذلك ان تواريخ جميع الشعوب تماثـل تجربة ذلك الطفل. بل إنه حتى أكثر القبائل عزلـة عن العالم لابد وأن تتصل بآخـرين من بنـي البشر يتحدثون لغـة أجنبية، طال الـزمن أم قصر. إن أصوات لغـة لا نعرفها قـد تجعلنا نستجيـب لها بالـذهـول أو الانزعـاج أو السخط أو الحيرة السخـرويـة، لكننا سرعـان مـا نستبدل هـذه الانفعالات ببعض الريب حول لغتنا التي نتحدثهـا، ذلك اننا سندرك أن اللغة ليست مشتركا كونيا (يشترك فيه جميع البشر . المترجم) ، بل أن هناك جمعا من اللغـات ، تعتبر كل واحدة منها غريبة لا يفهمها الآخرون. وقد بـددت الترجمة هذه المخـاوف في الماضي، فعلى الرغم مـن أن اللغة ليست مشتركـا كونيـا الا أن اللغات تشكل جزءا من مجتمـع كوني. وبتجاوز بعض المعوقات يستطيع جميـع بني البشر أن يتصلوا ويتفاهموا مع بعضهـم البعض. ومرد ذلـك هو أن بني البشر يقولـون الأشياء ذاتها في كل اللغـات. وقد مثلت كـونية الروح الرد على الفـوضى التي عمت بـرج بابل لغات عـديدة وجوهر واحـد. لقد أمكن لباسكـال أن يقتنع بحقيقة المسيحية من خلال تعدد الأديان، وردت الترجمة على تعدد اللغات بمفهوم الادراك الكوني. وبذا فلم تكن الترجمة برهانا على وجود الروابط الروحية فحسب، بل شكلت ضمانا عليها.

غير أن العصر الحديث قد دمر تلك الطمأنينة . فمن خلال إعادة اكتشاف الانسان للتنوع الذي لا يحده حد للأمـزجة والانفعالات ، ومـن خلال ملاحظتـه للمنظومـة الواسعة مـن العادات والمجتمعات ، أخـذ الانسان يستصعب رؤية نفسه في البشر الآخرين . وحتى ذلك الوقت، أعتبر عابد الوثن منحرفا يتوجب قمعه عن طريق تغيير ديانته أو ابادته أو تعميده أو برفع السيف عليه. غير أن الوثني الذي عرض في معارض القرن الثامن عشر كان كائنا جديدا، فعلى الـرغم من أنه قد يتحدث لغة مضيفيه بطلاقة إلا أنه مع ذلـك جسد الغريب المكابر، ولم يتعرض لتغيير ديانتـه بل للجدل والنقد. فأصـالة آرائه ، وبساطة مـلابسه، وحتى عنف انفعالاتـه جميع هذا أثبت سخف وعبثية ، بـل وخزي التعميد وتغيير الديانة، وهنـا اتخذ أسلوب جديد في التعامل ، حيـث تم ابطال البحث الـديني عـن كونيـة روحية بفضـول فكري صمـم على اكتشاف الاختـلافات المتسـاوية في كـونيتها وانتشارها. وهنا لم يعد الغريب يشكل الاستثناء بل القاعـدة. وهذا التحول في الرؤية كان متناقضا وكاشفا في آن واحد. فقـد مثل الانسـان الهمجـي حنين الانسان المتحضر، ونفسـه المتغيرة، ونصفه المفقود. وقـد عكست الترجمة هذا التغير. فلم تعـد جهدا يسعى لابراز تشابه بنـي البشر، بل كانت وسيلة للكشـف عن شخصياتهم المنفردة، لقـد استغلت الترجمة فيما مضى لاظهـار تفوق التشابهات على الاختلافـات الا أنها منذ هذا الـوقت تستغل لابراز تناقض الفوارق، سواء نبعت من غرابة الهمجي أم من غرابة جارنا.

وقد أبدى الدكتور جونسون ملاحظة في إحدى رحلاته تعبر خير تعبير عن هذا الاتجاه الجديد، حيث قال إن

* كاتب من سلطنة عُمان

«أوراق العشب هي دائما أوراق عشب، سـواء وجدت في هذه البلدة أم في البلدة الأخرى.. ان الرجال والنساء هم معرض بحثي، فلنر كيف يختلف هؤلاء عن أولئك الـذين خلفناهم وراءنا» . ان كلمات الدكتـور جونسون تعبر عن فكـرتين، وكلتاهما يتنبآن أن بـالطريق المزدوج الـذي كان على العصر الحديث أن يقطعـه. حيث تشير الفكرة الأولى الى فصـل الانسان عـن الطبيعة ، وهـو فصل سـوف يتـم تحويله فيما بعـد الى مواجهـة وصراع. ذلك ان وظيفة الانسـان لم تعد تقتصر على خلاصه بنفســه بل امتدت لتشمل ايضا التحكم بالطبيعة والسيطرة عليها. أما الفكرة الثانية فتشير الى فصل الانســان عن الانسان. فلم يعـد الكون كونـا ، أي كل لا يتجـزأ ، وثمة فصـل بين الطبيعـة والحضارة، وهـو فصـل تضاعفـه تجزيئـات أخـرى للحضارة الى ثقـافـات منفصلـة. تنوع مـن اللغـات والمجتمعات ، كل لغة هي نظرة للكون، وكل حضارة هي كون مستقل في ذاته. فالشمـس التي تمتدحها قصيـدة بلغة الازتك ليست هـي الشمس المذكورة في ترتيلة مصرية، على الرغـم من أن كلا من القصيدة والترتيلة تتحـدثان عـن النجـم ذاته. وطـوال أكثـر من قـرنين، قـام الفلاسفـة والمؤرخون ـــ وحديثـا جدا الانثـروبولـوجيون واللســانيون أيضـا ـ بتكـديس النماذج على الاختـلافات التـي لا يمكـن تخطيها بين الافـراد والمجتمعات والحقـب التاريخيـة، ان الانفصال الأعظـم، وهو انفصـال ليس أقل عمقـا بكثير من الانفصال بين الطبيعة والثقافة ، هـو ذلك الذي يفصل البشر البدائيين عن البشر المتحضرين، وضمـن كل حضارة تظهر اختلافات أكثـر فأكثر، فاللغة التـي تمكننا من أن نتواصـل مع بعضنا البعض تحبسنا في شبكـة خفية من الأصوات والـدلالات ، بحيث يكون كل شعب رهين اللغة التي يتحدث بها، تلك اللغة التي ينالها التفتيت أكثر فأكثـر على أسس الحقـب التاريخيـة، والطبقات الاجتماعيـة والأجيال. وهذا هو حال العلاقات بين الأفراد المنتمين الى نفس المجتمع حيث إن كل فرد يطوقه اهتمامه الذاتي بنفسـه.

وأمام كـل هذا، فـإن المرء يتوقـع أن يرفـع المترجمون الرايـة البيضـاء مستسلمين ، غير أن هذا لم يحدث. بل على العكس، فقد ظهر توجه متناقض ومتكامل نحو مـزيد من الترجمة وهذا أمر متناقض لأنه في حين أن الترجمة تتغلـب على الاختلافات بين لغـة وأخرى، إلا أنها أيضـا تبرز هذه الاختـلافات بصـورة أكثـر دقة وكمالا . فقـد أصبح بإمكاننا بفضل الترجمة أن ندرك بأن جيراننا لا يتحدثون ولا يفكرون مثلما نتحـدث ونفكر. فمـن جانب يبـدو لنا الكـون على انه مجموعة من الأمـور المتشابهة، وعلى انه من جانب آخـر ركام متنام من النصـوص، لا يختلف كـل نص منها إلا قليـلا عن النـص الذي سبقه . فهي ترجمات لترجمات لترجمات ان كل نـص هو نص فريد متميز. إلا أنه في نفـس الوقت ترجمة لنص آخـر. ولا يمكن أن يكون أي نص أصيلا أصالة تامة لأن اللغـة نفسها، في جوهرها الحقيقي ، هي في الواقع ترجمة ـ أولا من العالم غير اللغوي ، ثم لأن كل اشارة وكل عبارة هي ترجمة لاشـارة أخرى أو عبارة أخرى. إلا أن عكس هذا الاستنتاج هـو أيضا صحيح تماما، فكـل النصوص أصيلة لأن لكل ترجمة سمتها المميزة ، والى درجة معينـة فإن كل ترجمة ابداع، وهي بذلك تشكل نصا فريدا متميزا.

ان مكتشفات الانثـروبولوجيـا واللسانيات لا تتهـم بالتقصير الترجمة ذاتها، بل هي مفهـوم ساذج للترجمة وهو الترجمة "Word-for-word" «كلمة ـــ ب ـ كلمـة» . وليس قصـدي هنا أن ألمح الى أن الترجمة الحرفية هي أمر محال، بل إن كل ما أود قوله هو أنها ليست ترجمة ، وانما أمر آلي: سلسلة من الكلمات تساعدنا على قراءة النص في لغتـه الأصليـة. انها مسرد للكلمات وليســت تـرجمة، حيـث ان الترجمة هـي دائما نشـاط أدبي. وحتى حين يكـون هـدف الترجمة الأوحد هو نقل المعنى، كما هـو حال النصوص العلمية، فإن الترجمة وبلا استثناء تفترض تحول الأصل ، وهـذا التحول ليس ، ولا يمكن أن يكـون الا تحولا أدبيـا، لأن كـل تـرجمة ، حسـب رومـان جاكوبسون، توظـف صيغتين من صيغ التعبير تختـزل اليهما كل الاجـراءات الأدبية وهما: الكنـاية والاستعـارة . فالنـص الأصلي لا يظهر على الاطلاق في اللغة الأصلية (حيـث ان هذا أمر محال)، الا أنه أيضا حـاضر أبدا لأن الترجمة، تعبر عنـه دائما دون أن تبدي ذلـك، والا أنها تحوله الى كـائن لغوي يعيـد انتاج الأصـل على الرغـم من اختلافه عنه، وهو ما تقوم به الكناية والاستعارة. وعلى وجه يختلف عـــن حـال الترجمة التفسيريـــة أو الصيـاغـــة الجديـدة للنـــص (paraphrase) فإن كـلا من الاستعارة والكنـاية شكـلان دقيقان لا يتعارضان بأي شكل من الأشكال مـع الصحة في الوصـف. فالكناية هي وصف غير مباشر ، في حين ان الاستعارة معادلة لغوية.

ان التشاؤم الأعظم حول إمكانية الترجمة، قد تركز على الشعر ، وهو وضع جـدير بـالملاحظة، حيث إن كثيرا من أمهـات القصائد في اللغـات الغربيـة ما هي الا ترجمات، وكثيرا مـن هذه الترجمات قد كتبهـا شعراء عظام. وقـد كتب الناقـد واللساني جـورج مونين Geroge Mounin منذ بضع سنين كتابـا عن الترجمة ، أشار فيه الى الاعتقـاد العام، المقبول على مضض ، بأنه مـن الممكن ترجمة المعنى الاشاري لنص مـا، الا أن ثمة ما يقترب من الاجماع بإستحالة ترجمة المعنى الايحائي. فالشعر ، ذلك الفن المحبـوك من نسيـج الأصـداء ، والخلجات، ومـن التفـاعل بين الصـوت والـدلالة، هـو صرح من الايحاءات ، وهـو على ذلـك غير قابـل للترجمة. ويتـوجب عليّ أن أقـر بأننـي أعتبر هذه الفكـرة فكرة تـافهة ليـس لأنها تتضارب مع ايماني الشخصي بأن الشعر كوني الطبيعة فحسب، بل أيضا لأن هذه الفكـرة تقوم على تصور خـاطيء حول مـاهية الترجمة ، غير أن الجميع لا يشاطرني رؤيتي هذه، حيـث يصر كثير من الشعراء المعاصرين على أن الشعر غير قـابل للترجمة. وربما ينبع رأيهم من تعلقهـم المتطرف بالشأن اللغـوي، أو لعلهم غدوا صيدا في شرك الرؤية الـذاتية ، وهو شرك أخلاقـي كما يحذر منه ققيـدو Quevedo في قولـه «مياه الهاويـة، حيث أخذت في عشـق نفسي». ويقدم أنـامونـو Unamuno في إحدى خلجـاته الغنائية الوطنية نموذجا على هذا الضرب من الافتنان اللغوي:

أميلا ، ملقة ، ساسريس
جاتيفا، مريدا ، قرطبة
سيداد رودريجو ، سبلفيدا

أوبيدا ، اريفالو ، فورميستا
زومارراجا ، سالامانكا
تورنجانو، زاراجوزا
لريدا، زامارامالا
انتم الأسماء التي تنتصب شاهقة
حرة، براقة ، عظيمة المجد،
انتم اللب الذي لا يمكن أن يترجم
في لساننا الاسباني.

إن «اللب الذي لا يمكن أن يترجم، في لساننا الأسباني» ليس الا استعارة مفرطة (اللب واللسان؟) إلا أنها قابلة تماما للترجمة لأن الصورة كونية، فكثير من الشعراء قد استغلوا تقنية أونامونو الأسلوبية في لغات أخرى، حيث تختلف قوائم الكلمات، إلا أن السياق والعاطفة والدلالة هي أمور متشابهة. ومن الأمور الجديرة بالملاحظة أن أساس اسبانيا غير القابل للترجمة يجب أن يحتوي على ارث من الأسماء الرومانية والعربية والكلكبريانية والباسكية. وجدير بالملاحظة على نحو مواز انه كان يتوجب على اونامونو أن يترجم اسم المدينة الكاتالونية «ليداء الى اللغة القشطالية «ليردا» . ولعل أكثر الأشياء اثارة للدهشة هو أنه اقتبس الأبيات التالية لفكتور هوجو كمقدمة لقصيدته ، ومن الواضح أنه لم يكن مدركا بأنه بذلك يناقض تشديده على أن الأسماء غير قابلة للترجمة:

Et tout tremble, Irun, Colímre.
Santander, Almodovar,
sitôt qu'on entend le timbre,
des cymbals de Bivar

وترتعش الأشياء جميعا ، ايرون ، كويومبرا
سانتاندر، المودوفار
سمعنا ذات مرة جرس
صنوج بيفار.

mantra

في كل من الأسبانية والفرنسية توجد الدلالات والعواطف نفسها. واذا تحدثنا على نحو دقيق فلأن أسماء المدن والاشخاص لا يمكن أن تترجم، فما كان أمام هوجو سوى أن يسردها باللغة الاسبانية دون أن يحاول أن يفرنسها، وهذا السرد مؤثر لأن الكلمات إذ ما فصلت عن المعنى المحدد وحولت الى صنوج لغوية، أي أناشيد حقيقية ، فإن أصداءها تتردد في النص الفرنسي ، على نحو أكثر غرابة عما هي عليه في اللغة الأسبانية.. ان الترجمة أمر عويص وهي ليست أقل صعوبة من كتابة ما يسمى بالنصوص الأصلية - لكنها مع ذلك ليست أمرا مستحيلا. وتدل قصائد هوجو وأنامونو على أنه يمكن الاحتفاظ بالدلالات الايحائية إذا نجح المترجم- الشاعر في انتاج الحالة اللغوية. والسياق الشعري، اللذين ترتبط بهما القصائد. وقد أعطانا والاس ستفنس Wallace Stevens ضربا من الصورة النموذجية لتلك الحالة في فقرة رائعة

ان الهيدلج [٢] الصعب
يعيش في حرف الكلام الجبلي المعالم
وفي المرآة الجبلية تكتسب أسبانيا
المعرفة بأسبانيا وبقبعة الهيدلج
هيئة اسباني، أسلوب حياة،
اختراع شعب في كلمات...

لقد غدت اللغة هنا منظرا طبيعيا، وبدوره يكون ذلك المنظر اختراعا ، استعارة لشعب أو لفرد — طوبوغرافية لغوية تقوم بالتواصل التام وبالترجمة التامة.. عبارات من سلاسل جبلية، والجبال هي الحروف ، انها ايقونات لحضارة . ولكن ليس التفاعل بين الأصداء والكلمات ليس سمة مسيطرة فحسب. بل انه تهديد ليس منه مفر. حيث تأتي لحظة نكون فيها محاصرين بالكلمات من كل الجوانب ونشعر بالرعب من الارتباك المزعج الناشيء عن العيش بين الأسماء وليس بين الأشياء، ذلك الارتباك الذي ينشأ حتى من الاسم الذي يسمى به الانسان:

وسط أعواد الخيزران ، ووقت الأصيل
ما أعجب أن أدعى فدريكو!

والتجربة هنا هي تجربة كونية أيضا.. فقد كان بإمكان غارسيا لوركا أن يشعر بنفس الصعوبة لو كان قد سمي بتوم، أو جين أو شوانج تسو. ان فقداننا أسماءنا يفقدنا على الأرجح ظلنا، أما أن نكون أسماءنا فقط فيعني أن نختصر أنفسنا الى ظل فحسب . ان فقدان التلازم بين الأشياء وأسمائها هو أمر لا يطاق على نحو مضاعف. فإما أن يتلاشى المعنى أو أن تغيب الأشياء. أن عالمنا من المعاني المجردة هو عالم قاس قساوة عالم من الأشياء التي تفتقد معانيها - تفتقد أسماءها . ان اللغة وحدها هي التي تجعل العالم صالحا للسكنى. ان لحظة الدهشة والتعجب من أن يسمى المرء بفردريكو أو سو جي يتعبها على الفور اختراع اسم آخر، اسم يكون ترجمة للاسم الأول على نحو ما: الاستعارة أو الكناية التي تقوله، دون ان تقوله.

وقد ظهر في السنوات الأخيرة، ربما بسبب سلطة اللسانيات توجه لسحب البساط من تحت قدمي الطبيعة الأدبية للترجمة التي لا يجادل فيها مجادل. فلا يوجد - ولا يمكن أن يوجد - علم للترجمة ، هذا على الرغم من أن الترجمة يمكن ويجب أن تدرس من منظور علمي. ومثلما ان الأدب هو وظيفة لغوية متخصصة، كذلك فإن الترجمة وظيفة أدبية متخصصة. ويمكننا أن نتساءل : وماذا عن الآلات التي تقوم بالترجمة؟ ان كانت هذه الآلات تترجم حقيقة فإنها هي أيضا ستقوم بعملية أدبية. وستقوم بانتاج ما ينتجه المترجمون الآن وهو الأدب. ان الترجمة هي تمرين ، الأمر الحاسم فيه، اذا توافرت المهارة اللغوية المطلوبة ، هو مبادرة المترجم، سواء أكان المترجم آلة برمجها الانسان، أو كائنا حيا تحيط به القواميس، وما أصدق آرثر والي Arthur Waley في قوله .

«كتب عالم فرنسي مؤخرا عن المترجمين «أنهم يجب أن يكونوا

مختفين خلف النص، وإذا فهم النص فهما كـاملا فسيتحدث بنفسه عن نفســه». وفي ما عـدا حالات نـادرة لعبارات سهلـة مثل «القطـة تطارد الفأر» فإن من النادر أن تـوجد جمل لها مرادفات كلمة ـ ب ـ كلمة في اللغة الأخـرى . ولب المسألة يتعلق بالاختيـار بين التقديرات المختلفة.. لقد وجدت دائما انني انا الذي أقوم بالكلام وليس النص.

ومن الصعب أن يضيف المرء على ما قاله ارثر والي.

نظريا ، الشعراء فقط هـم الذين يمكنهم أن يترجموا الشعر. إلا أن الواقـع يظهر أنـه من النـادر أن تجد من الشعـراء مترجما جيدا، فـالمترجم الجيد يتجه في الاتجاه المعـاكس: فالاتجاه الـذي يرمـي للوصول اليه هو قصيدة مشابهة وليست مماثلة للقصيدة الأصلية. انه يبتعـد عن القصيدة بهدف ان يتبعها على نحـو يجعله أكثر قـربا منها. ان المترجم الجيد للشعر هو المترجم الذي هو شاعر أيضا، مثل ارثر والي ـ أو أنـه الشاعر الذي هـو أيضا مترجم جيد، مثـل نرفال Nerval حينما قدم أولى تـرجمات مسرحية فـاوست . وقـد كتب نرفـال أيضا بعـض المعارضات الأصيلـة التي يحاكـي فيها جـوتة وجان بول وشعـراء ألمان آخرين. ان قصيدة المعارضـة هي الاخت التـوأم للترجمة: فهما متشابهتـان . لكننا يجب ألا نخلـط الواحـدة منهما بالأخرى. انهما مثل الشقيقتين جُـوستين وجوليت في روايات سيد Sade .. ان السبب الـذي لأجله لا يستطيـع كثير من الشعـراء ترجمة الشعر هو سبب نفساني على نحـو صرف، هذا على الرغم من أن الغـرور يلعــب دورا في ذلـك، لكنــه دور وظيفـي: ان الترجمة الشعـرية، كما أنـوي أن أوضـح ذلك، هـي اجـراء أشبـه بالخلـق الشعري، غير أنها تنمو في الاتجاه المعاكس.

ان كـل كلمة تحمـل عددا محددا مـن الدلالات الخفيـة. فحينما تربـط الكلمة بكلمات أخـرى لانتاج عبارة، يتـم تفعيل احـدى هذه الدلالات وتصبح الدلالة المسيطرة. ومن المعتاد وجود معنى واحد في النثر بينما يتميـز الشعر. كما لـوحظ في العـادة، باحتفـاظه بتعـدد الدلالات، ولعل هذه هي السمة التي تميز الشعر عن غيره، ان ما نراه هنا هـو في الواقـع سمة عـامة للغة يقـوم الشعر بـإبرازهـا، لكنها موجودة بدرجة أقل في الكلام العادي وحتى في النثر . (وهذا الوضـع يؤكـد أن الشعر في أدق معاني الكلمة ليـس له وجود حقيقي بـل أنه مفهوم يكتسبه العقل). وقد خصص النقاد الكثير من اهتمامهم لهذه الخصوصيـة المزعجة للشعـر، غير أنهم أهملوا الخصـوصية التـي توازيها روعـة والتي تنسجـم مع هـذا النوع مـن حركـة الدلالات وغمـوضها ألا وهـي ثبـات الاشارات. ان الشعـر يقـوم بتحويـل جـوهري للغـة ويقوم بـذلك في اتجاه مضـاد لاتجاه النثر . فتقـوم حركـة الحروف في احدى الحالات بتحـديد دلالـة واحدة فقـط، وفي الحالـة الأخرى ، يقـوم تعـدد المعـاني بتحديـد الحروف، ان اللغـة بالطبع هي نظام من الاشارات المتحـركة التي يمكن وضع أحداها في موقع الآخر الى حد ما ، حيث يمكـن احلال كلمة معينة بكلمة أخرى، ويمكن التعبير عن كل جملة (وترجمتها) بأخرى. واذا أعدنا صياغة كلمات لبيرس Peirce يمكننا أن نقـول إن معنى كلمـة ما هـو كلمة أخرى. فحينما نتسـاءل «ما معنـى هذه الجملة؟» فـإن الاجابـة هي جملة أخـرى، ولكن مـا إن نتحرك نحـو حمى الشعر حتـى نجد أن الكلمات قد فقـدت حركتهـا وقابليتها للتبـادل. فدلالات قصيـدة ما دلالات عديدة ومتغيرة ،بينما كلماتها فريـدة ولا يمكن وضع غيرها موضعهـا. وتغيير كلمات القصيدة يعني تـدمير القصيدة فـالشعر يعبر عنه في اللغة غير أنه يتجاوز اللغة.

والشاعر ،وقد غمرته حـركة اللغة، وفي انهماك لغوي مستديم، ينتقي بضع كلمات — أو ان شئت قل ان هذه الكلمات تنتقيـه . وهو أيضا يربـط الكلمات ببعضها ويبني قصيدته: ذلـك الكائن اللغوي المصنوع مـن حروف غير قابلـة للتغير أو الحركة. ان نقطة البـداية لـدى المترجم ليسـت اللغة المتحـركة التـي تشكل المادة الخام لـدى الشاعر ، بل اللغـة الثابتة في القصيدة : لغة جامـدة ، لكنها متحركة. وخطة المترجم هـي عكس خطة الشاعر ، فالمترجـم لا يقوم بتشكيل نص غير قابل للتغيير من حروف قابلـة للحركة. بل انه يفكك عناصر النص، ويحرر الاشـارات ، ثم يعيدهـا الى اللغة . ولا يختلـف نشاط المترجم، في مرحلتـه الأولى، عما يفعله القارىء أو الناقـد، فكل قراءة هي تـرجمة ، وكل نقد يعتبر ، أو يبدأ على أسـاس انه تفسير . غير أن القراءة هـي ترجمة داخل نفس اللغة، والنقـد هو نسخة حـرة من القصيـدة، وهـو، اذا أردنـا أن نكـون أكثـر دقـة، تحويـل ونقـل . فالقصيدة لدى النـاقد هي نقطة البدأية للوصـول الى نص آخر ، هو نص الناقد ، في حين أن على المترجم أن يعمـل في لغة أخرى وبحروف مختلفة على تشكيل قصيـدة شبيهة بالأصل. أما المرحلة الثـانية من نشاط المترجـم فتطابق مـا لدى الشاعر ، مـع فرق جوهـري هو ان الشاعر، في كتابته للقصيدة ، لا يعرف الى أين تؤدي به قصيدته ، أما المترجـم فيعرف ان جهده وقد اكتمـل سوف ينتـج القصيدة التـي أمامه. وهكذا فان مرحلتي الترجمة يشكلان توازيا معكوس الاتجاه للابـداع الشعري. والمحصلة هـي اعادة انتاج القصيـدة الأصلية في قصيدة أخرى، هـي كما أشرت سابقا تحويل مـن القصيدة الأصلية أكثر من كونها نسخة منهـا. ان النموذج الذي على الترجمة الشعرية ان تسعى اليه يتكون ، كما عرفه فاليري Valéry على نحو رائع بديع ، يتكون من انتاج تأثيرات شبيهة بوسائل مختلفة.

ان الترجمة توأم الابـداع، فالترجمة لا تنفصل مـن جانـب عن الابداع كما أثبتت أعمال بـودلير وباوند،أما من الجانـب الآخر فثمة تفاعل دائم بين الاثنين وهو اثراء متبادل مستديم ، ان أعظم الفترات ابداعا في الشعـر الغربي ، من أصولـه في بروفنس الى يومنـا هذا، قد سبقتها أو لازمتها امتزاجات بين تقاليد شعرية مختلفة. وقد اتخذت هذه الامتـزاجات شكل التقليـد في بعض الأحيـان ، وشكل الترجمة أحيانـا أخرى. وبهذا المفهـوم فإنـه يمكن النظـر الى تاريـخ الشعر الأوروبي بإعتباره تأريخا للتقارب بين التقـاليد المختلفة التي تشكل ما يعرف بالأدب الغربي، هذا فضلا عن أثر التقليد العربي في الشعر البروفنسي أو وجـود الهايكو والتقليـد الصينـي في الشعر المعـاصر. والنقاد يـدرسون «التـأثيرات» وهو ليـس مصطلحا دقيقـا. ان من

المعقول ان يعتبر الأدب الأوروبي كلا متكاملا ابطاله ليست التقاليد القومية - الانجليزية والفرنسية والبرتغالية والالمانية - بل الاساليب والاتجاهات. وما كانت الاساليب والاتجاهات قومية في يوم من الايام، ليس حتى ما يسمى بالقومية الفنية. فالاساليب قد كانت دائما أمرا يعبر اللغات ويتخطاها. فدون Donne هو أقرب الى كيفيدو Quevedo منه الى وردزورث Wordwworth. وليس ثمة شبه مثبت بين جونجورا Góngora ومارينو Marino في حين انه بغض النظر عن اللغة المشتركة فلا شيء يوحد بين جونجورا Gongora وجوان روز Juan Ruiz قسيس هيتا، الذي بدوره يذكر بتشاوسر Chaucer. ان الاساليب تمتزج وتنتقل من لغة الى أخرى، أما الاعمال الأدبية التي ترتبط بجذورها في تربتها اللغوية فهي فريدة.. فريدة لكنها ليست منعزلة: فكل منها يولد ويعيش في علاقته بالأعمال الأخرى المكتوبة في اللغات الأخرى. وهكذا فإن تعدد اللغات وفرادة الأعمال الأدبية لا تنتج تعددا ولا اضطرابا كاملين. بل العكس فهي تخلق عالما من العلاقات البينية المتشكلة من المتناقضات والانسجامات، والاتحادات والتحولات.

وخلال العصور كتب الشعراء الأوروبيون — وشعراء الامريكتين حاليا - القصيدة نفسها بلغات مختلفة. وتتميز كل نسخة بالاصالة والتميز. أجل أن التزامن بينها ليس تزامنا كاملا. لكننا اذا رجعنا خطوة للوراء يمكننا أن ندرك بأننا نستمع الى حفلة موسيقية، وان الموسيقيين الذين يستخدمون أدوات مختلفة، ولا يتبعون لا القائد ولا دفتر الموسيقى، يشتركون في عملية تشكيل سيمفونية لا يكون فيها الارتجال منفصلا عن الترجمة ولا يتميز فيها الابداع عن التقليد. وفي بعض الأوقات قد يستهل أحد الموسيقيين لحنا ملهما، وسرعان ما يتناوله الآخرون، كل يدخل بصماته الذاتية التي تجعل من الفكرة الأصلية أمرا يتعذر تمييزه. وفي نهاية القرن الماضي أذهل الشعر الفرنسي أوروبا وفضحها باللحن الذي ابتدأه بودلير وختمه مالارميه Malarmé. وكان الحداثيون الامريكان - الاسبان من أوائل من طوروا اذنا لهذه الموسيقى الجديدة، وبتقليده جعلوا منه ملكا لهم أنفسهم وقاموا بتغييره ثم أرسلوه الى أسبانيا حيث تمت اعادة انتاجه مرة أخرى. وبعد فترة قصيرة قام شعراء اللغة الانجليزية بفعل شبيه ولكن بوسائل مختلفة وبمفاتيح ودرجات عزف مختلفة، وهي نسخة أكثر واقعية ونقدية تمركز فيها لافورج Laforgue وليس فرلاين Verlaine. ويساعد وضع لافورج الخاص في فهم شخصية الحداثة الانجلو - امريكية وهي حركة جمعت بين الرمزية ومحاربة الرمزية في آن واحد. ومضى باوند واليوت في خطى لافورج، فأدخلا نقد الرمزية الى الرمزي ذاتها تهكما وسخرية مما سماه باوند بـ «الفسيفسات الرمزية المثيرة للضحك». وقد شكلت هذه الرؤية النقدية إطارا لكتاباتهما وبعد ذلك بوقت قصير أنتجا شعرا لم يكن حداثيا لكنه كان حديثا وبهذا فإنهما بدآ بمعية والاس ستفنس ووليم كارلوس وليمز وآخرون، نغمة جديدة نغمة الشعر الانجلو - امريكي المعاصر.

ان إرث لافورج في الشعر الانجليزي والاسباني هو مثال رئيسي على الاعتماد المتبادل بين الابداع والمحاكاة بين الترجمة والعمل الأصلي. ان تأثير الشاعر الفرنسي في أليوت وباوند أمر يعرفه الجميع، لكن غير المعروف في العادة هو تأثيره في الشعراء الامريكان — الاسبان ففي عام ١٩٠٥ نشر الشاعر الارجنتيني ليوبولدو لوجونس Leopoldo Lugones، الذي لم تنل أعماله الاهتمام الذي تستحقه من قبل النقاد نشر ديوانا اسمه Los crepusculos del jardin ظهرت فيه بعض السمات اللافورجية للمرة الأولى في اللغة الاسبانية، السخرية، واصطدام اللهجي مع اللغة الأدبية، والصور العنيفة التي ربطت بين التفاهة في المدن بالطبيعة التي صورت على انها امرأة قبيحة. ويبدو ان بعض قصائده كتبت في احدى هذه dimanches bannis de l'Inin أيام الآحاد لدى البرجوازيين الامريكان - الاسبان. وفي عام ١٩٠٩ نشر لونجونس ديوانه Lunario sentimental وعلى الرغم من أن قصائد الديوان حاكت لافورج فإن هذا الديوان يعتبر واحدا من أكثر الدواوين اصالة في عصره، ويمكن حتى اليوم قراءته بالتقدير والبهجة. ويمارس ديوان Lunario sentimenial تأثيرا عظيما على الشعراء الامريكان - الاسبان، لكنه بصورة دقيقة كان مفيدا وملهما للشاعر المكسيكي لوبيز فيلاردي وفي عام ١٩١٩ نشر لوبيز فيلاردي ديوانه «زوزوبرا» Zozobra، وهو ديوان رئيسي في حركة «ما بعد الحداثة» الامريكانية - الاسبانية وهي حركتنا الرمزية المضادة للرمزية، وقبل عامين (١٩١٧) كان اليوت قد نشر ديوانه «بروفروك وملاحظات أخرى Prufrock and Other Observations». وفي بوسطن ظهر لافورج بروتستانتي من هارفرد، في حين فر لافورج كاثوليكي من معهد كاثوليكي. الحسية، الكفر، الدعابة، ما سماه لوبيز فيلاردي بـ «الحزن الرجعي العميق». ومات الشاعر المكسيكي بعد ١٩٢١ بوقت قصير في عمر ثلاثة وثلاثين عاما. وانتهى عمله من حيث ابتدأ إليوت.. بوسطون وزاكاتكاس. ان ربط هذين الاسمين يجلب بسمة، وكأنه إحدى تلك الروابط غير المتناسقة التي استمتع بها لافورج متعة عظمى. شاعران يكتبان بلغتين مختلفتين، بل حتى ان أحدهما لا يشك بوجود الآخر، انتجا في وقت متزامن تقريبا نسخا مختلفة، لكنها أصيلة أصالة متساوية، من الشعر الذي كتبه منذ سنين سبقت شاعرا ثالثا في لغة أخرى.

---

١ - ترجم هذه المقالة الى اللغة الانجليزية Irene del Corral إيرن دل كورال ونشرت بالانجليزية في كتاب Theories of Translation «نظريات الترجمة» الذي حرره Rainer Schulte رينر تشولت و John Biguenet جون بيجونت، وصدر عن دار نشر جامعة شيكاغو عام ١٩٩٢.

٢ - hidalgo الهيدلج. أسباني من طبقة النبلاء الدنيا (البعلبكي المورد).

* * *

العلاقة بين الاعلام والتاريخ

عبيد الشقصي *

مدخل

يرى الفلاسفة أن الفلسفة أم العلوم، بينما يرى الاعلاميون أن الاعلام، شريك كل العلوم. فالاعلام بوسائله المختلفة شريك للسياسة والفن والأدب والاقتصاد والطب وغير ذلك. وهو إما أنه يوظف هذه العلوم في قالب اعلامي أو أنه يوثقها ويسجل تطوراتها بوسائله المختلفة. ولذلك أصبح الفصل بين الاعلام والعلوم الأخرى أمرا غير ممكن خاصة علاقة الاعلام بالتاريخ. ذلك أن التاريخ يشمل مساحة أكبر من حياة البشرية. فلكل أمة أو قرية أو فرد تاريخ خاص. والاعلام يعيش وسط هذه التفريعات عامها وخاصها. وفي هذا المقال سنركز على العلاقة القائمة بين الاعلام والتاريخ: هل هي علاقة ثنائية التأثير والتأثر أم أنها أحادية التأثير؟ وما هي حدود ومهام كل من المؤرخ والصحفي؟

مقدمة

لا ينكر أحد أن العالم اليوم أصبح قرية صغيرة بفضل تطور وسائل الاتصال والاعلام. فبعد أن كانت الرّسائل تنقل عن طريق الفم فيما يسمى بالاتصال الشفهي وتنقل الرسائل المكتوبة عن طريق الدواب والحمام الزاجل، وبعد ذلك السفن والسيارات والقطارات، تنقل الرسائل الاعلامية اليوم بواسطة الموجات «الكهرومغناطيسية» التي تسافر عبر الأثير.

لقد قرب لنا الراديو «الترانزستور» حوادث أمريكا وأفغانستان بواسطة النقل الصوتي لتلك الحوادث. ونقل لنا التليفزيون صورة مصغرة عن المعارك الحربية، واليوم تنقل لنا الأقمار الصناعية عبر القنوات الفضائية الحوادث وقت وقوعها مباشرة بغض النظر عن مكان وقوعها.

إن وسائل الاعلام (المطبوعة والالكترونية) على اختلافها تقوم بأداء مجموعة من الوظائف في المجتمع والعالم بصورة أعم. فإلى جانب التسلية والترفيه والتثقيف نجد الاعلام يضطلع بمهمة الإخبار وتسجيل الحوادث. فالكثيرون منا تابعوا تطورات حرب الخليج الأخيرة عبر المذياع وشاشات التليفزيون. وباعتراف الكثيرين، فإن تأثير وسائل الاعلام على الفرد والمجتمع أصبح أمرا مسلما به، وحتى أن منهم من بالغ في خطر تأثير وسائل الاعلام من مجرد نشرها فقط لأخبار الحوادث والشخصيات. فها هو فولتير يصف الصحافة بأنها

★ مدرس مساعد قسم الصحافة والاعلام جامعة السلطان قابوس

«آلة يستحيل كسرها وستعمل على هدم العالم القديم حتى يتسنى لها أن تنشىء عالما جديدا». ويعبر أحد رؤساء دول أمريكا اللاتينية السابقين عن قوة تأثير الصحافة بقوله: «لا أخاف أبواب جهنم إذا ما فتحت بوجهي ولكني أرتعش من صرير قلم المحرر».

ولعل هذا النوع من التخوف من وسائل الاعلام هو الذي قاد البعض الى التشكك في طبيعة العلاقة بين الاعلام والتاريخ. حيث يعتقد البعض أن الاعلام وسيلة جيدة لتشويه التاريخ وقلب الحقائق وإنه من الصعب أن يكون مصدرا للتاريخ. ويوضح الحوار التالي الذي دار بين الزعيم المصري الراحل سعد زغلول وبين الأديب والمؤرخ طه حسين حينما التقيا في باريس عام ١٩١٨ هذا التشكك في العلاقة بين الاعلام والتاريخ (محمد سيد، ١٩٨٥: ص ١٣):

سعد زغلول : ماذا تدرس في باريس؟
طه حسين : أدرس التاريخ
سعد زغلول : أومؤمن أنت بصدق التاريخ؟
طه حسين : نعم ، اذا أحسن البحث عنه والاستقصاء فيه وتخليصه من الشائبات.

سعد زغلول : أما أنا فيكفي أن أرى هذا التضليل وهذه الأكاذيب التي تنشرها الصحف في أقطار الأرض ويقبلها الناس من غير تثبت ولا تمحيص لأقطع بعد ذلك بأن لا سبيل في استخلاص التاريخ من هذه الشائبات.

من هذا المدخل، نجد أن هناك من يرى بسلبية العلاقة بين الاعلام والتاريخ. وفي هذا المقال سنحاول الاجابة على عدد من الأسئلة التي تدور حول هذا الموضوع. هذه الأسئلة هي :

١ - ما مهمة المؤرخ وما مهمة الصحفي؟
٢ - لماذا تشوه بعض الحقائق في وسائل الاعلام؟
٣ - هل يمكن أن يكون التاريخ مادة إعلامية؟
٤ - هل يمكن أن يكون الاعلام مصدرا للتاريخ؟

من هذا المنطلق نجد أن طرح هذا الموضوع لا يمكن أن يتم دون معرفة المفردات المتعلقة به. ولعل فهمنا لمعنى التاريخ والاعلام يؤهلنا بعد ذلك لمعرفة العلاقة بينهما أو بين المؤرخ والصحفي.

ما هو التاريخ ؟

يعرف بعض الكتاب التاريخ بأنه «كيف يعيش الناس، وكيف يؤثرون على عالمهم، وما هو الشيء الذي أتوا به وأبدعوه، وما هو مقدار ما نعلمه من كل ذلك». بينما يعرفه آخرون بأنه «الحوار بين الماضي والحاضر». ويعرفه طرف ثالث بأنه «حكاية الحوادث الماضية المتعلقة بحياة الانسان على الأرض» (عبده، ١٩٨٩: ص ٥).

هذه التعريفات على اختلافها تجمع على أن المقصود بالتاريخ هو التاريخ البشري، ذلك أن الانسان هو الذي يصنع الحضارة ويؤثر في البيئة وبذلك فهو وحده من يوجد التاريخ. من الجانب الآخر نجد أن التاريخ البشري يشتمل على العديد من الممارسات البشرية. فهناك الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والفنية والسياسية، إلا أن علماء التاريخ يركزون دائما على الجانب السياسي من التاريخ البشري. ويرجع هذا التركيز الى أن السياسة هي الباحث الرئيسي لصناعة التاريخ. فعصر التنوير والثورة الصناعية في أوروبا كان مردهما لتطورات سياسية. وبهذا فإن تعاقب الحكام يتبعه الى حد كبير تغيير في العديد من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية وغيرها في المجتمع، ومن هنا كان التركيز على التاريخ السياسي.

مهمة المؤرخ الصحفي

إذا كنا سلمنا بأن المقصود بالتاريخ هو التاريخ البشري، فإن عمل المؤرخ ما هو إلا تسجيل للحوادث البشرية الماضية. هذا التسجيل يتم بالتقصي والبحث في المصادر المختلفة والمرتبطة بالحوادث التي يبحث فيها المؤرخ والتي قد تكون نقوشا وتماثيل، أو مخلفات مادية كآنية وأسلحة، أو وثائق مكتوبة.

وبتوضيحنا لمهمة المؤرخ فإننا نجد أن مهمة الصحفي لا تختلف عنها كثيرا. فالصحفي - وهو كل من يشارك بفنه واختصاصه في قسم من أقسام الصناعة الصحفية - يقوم بتسجيل الحوادث التي يفرزها النشاط الانساني مع الاجتهاد بالتحقق من صدق الحوادث والتزامه الموضوعية في ذلك. ولكن الفرق بين الصحفي والمؤرخ في تسجيلهما للحوادث البشرية يكمن في الفترة الزمنية التي يعني بها كل منهما. فالمؤرخ يعني في الغالب بالحوادث الماضية بالتنقيب عنها وردها الى عللها وأسبابها الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية أو البيئية. بينما يعني الصحفي في الغالب بتسجيل الحوادث اليومية أو الاسبوعية أو الشهرية حسب دورية الوسيلة التي يعمل بها. من هنا يتضح أن دائرة عمل المؤرخ تقع ضمن الحوادث البشرية الماضية، ويكون الاعتماد على المصادر التي سجلت الحوادث في الماضي. أما دائرة عمل الصحفي فتكون في الحوادث الحالية أو تلك التي وقعت في الماضي القريب.

ونظرا لطبيعة عمل الصحفي فإن الوقت يعمل في غير

صالحه إذا ما أراد التثبت من صحة الحوادث التي يسجلها في وسيلته الاعلامية. ويعود السبب في ذلك الى أن الوسيلة التي يعمل بها الصحفي تكون غالبا ملزمة بالصدور أو بث خبر ما في وقت محدد. هذا التوقيت قد لا يمكن الصحفي من البحث في تفاصيل الموضوع والتحقق من صدق الوقائع. كما أن الوقت نفسه قد لا يمكن الصحفي أيضا من استقراء الحوادث المستقبلية وتقديم نظرة شاملة حول الموضوع الذي يتناوله. ويعود السبب في ذلك الى أن الحوادث التي يسجلها الصحفي لم تطو صفحاتها بعد ولا تزال تشهد مستجدات بحكم حداثتها.

وعلى الجانب الآخر لا يمثل عامل الوقت مشكلة بالنسبة للمؤرخ بحكم أن دائرة بحثه تكون في الماضي. والمؤرخ ملزم بالامانة والموضوعية في تسجيله للحوادث أكثر من الصحفي، لأن ما يدونه المؤرخ ويخرجه للآخرين يدونه ويخرجه في سعة من الوقت ووفرة في المصادر وأي تزوير أو تشويه في الحقائق يعود الى أهوائه أو أخطائه. فالمؤرخ للحرب العالمية الثانية مثلا لا ينقصه الوقت ولا المصادر في استقصاء هذه الحرب وردها الى عللها الحقيقية بناء على ما يتوافر له من وثائق.والقول بأن الوقت قد يعرقل عمل الصحفي وقد يعمل ضده لا يعطي العذر للصحفي لتشويه الحقائق عمدا، وإنما عليه إعمال كل الجهد للتحقق من سلامة ما يسجله.

من ذلك ينبغي أن ندرك أن المؤرخ لا يرى الحوادث وقت وقوعها بعكس الصحفي الذي يشهد في معظم الأحيان الحوادث التي يسجلها. والمؤرخ يحاول أن يربط بين ما خلفه الأوائل من آثار وبين ما كتب عنهم ليصل في النهاية الى توثيق تاريخي لتلك الحقبة من الزمن أو الحوادث أو الشخصيات. ويبدو جليا أن مهمة المؤرخ الأولى هي التقصي في الحقائق التاريخية وبيان صحتها من عدمه، بينما مهمة الصحفي الأولى هي تسجيل ما يجري من حوادث بعين فاحصة حسبما يتوافر لديه من أدلة وتأتي مهمة تأريخ الحوادث بعد ذلك لاحقة لطبيعة عمله. ويدلل بشير العوف (١٩٨٧) على هذا الرأي بقوله «إن مهمة الصحفي تنطلق قبل كل شيء، من نقطة الحصول على (الخبر)،ومن ثم ينطلق الصحفي على التعليق عليه بسطر أو بسطور أو بمقال كامل إذا كان جديرا بالتعليق وبعد ذلك ينقله الى القاريء» ص ٣٥.

إن من المحاذير التي تحيط بعمل المؤرخ أو الصحفي في تاريخ أو تسجيل الحوادث والشخصيات التاريخية هي تغليب الأهواء أو الولاء لفئة أو طائفة معينة. لأن ذلك سوف يخرجهما من دائرة الموضوعية ويصبح تأريخهما للحوادث صناعة لا تبنى على أسس علمية ثابتة. والموضوعية أو عدم إقحام الذات عند تسجيل الحوادث وتقديرها مطلب صعب لأن الانسان لا يمكن أن يتخلص من جملة الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها. ويذكر الصحفي الأمريكي الكبير الذي غطى الحرب العالمية الثانية Edward R. Murrow إن حيادية الصحفي أمر صعب، حيث يقول (Roscho, 1975, p. 48):

«أعتقد أنه ليس من الممكن - بحكم الطبيعة الانسانية لأي صحفي أن يكون حياديا بصورة كاملة، لأننا كلنا نتأثر الى حد ما بمستوانا التعليمي وسفرنا وقراءاتنا ومجمل خبراتنا».

وما يصدق على الصحفي يصدق أيضا على المؤرخ لأن كليهما بشر وكليهما يهتم بتسجيل الحوادث البشرية. من ذلك نخلص الى القول بأن تقديرنا للحوادث أو تسجيلنا لها قد لا يخلو من ذاتياتنا وخبراتنا التي نقحمها عن وعي أو لا وعي في التسجيل والتقدير. حينئذ تأتي ملاحظاتنا للحدث الواحد متباينة، ولا أدل على ذلك من المثال التالي:

يذكر أستاذ التاريخ هورنشو حدثا وقع في مجلس العموم البريطاني حينما كان سفير روسيا جالسا يستمع الى احدى الجلسات. وقد علقت على هذا الحدث ثلاث صحف لندنية على النحو التالي. ذكرت الأولى أن السفير الروسي كان يتابع الجلسة بكل انصات ويعلق من وقت لآخر على بعض نقاط الحديث الى سكرتيره الذي يجلس بجواره. بينما ذكرت الثانية أنه لا يجيد الانجليزية وكان من وقت لآخر يسأل سكرتيره عن بعض معاني الكلمات الصعبة. وذكرت الثالثة أنه لا يعرف الانجليزية وكان يشغل وقت الجلسة بالحديث الى سكرتيره من وقت لآخر. هذا المثال يوضح أنه على الرغم من أن الصحفيين في الصحف الثلاث شاهدوا نفس الحدث إلا أن تسجيلهم له جاء مختلفا كاختلاف الصحف والصحفيين أنفسهم (عبده، ١٩٨٩: ص ١٠).

الموالاة والحرية والتاريخ

إن الموالاة أو المحسوبية تمثل حلقة خطيرة في تأريخ الحوادث ذلك أنها لا تسجل إلا التاريخ المشرق للحدث أو الشخصية المحبوبة أو التاريخ المظلم للشخصية غير المرغوبة. فليس من المتوقع من مؤرخ لسيرة حاكم أو أمير أن يذكر مثالب هذا الامير ما دام مواليا له، ومن غير المتوقع أيضا أن يذكر المؤرخ الذي أعمته الوطنية، الحقيقة المرة التي ربما تكون بلده قد مرت بها. فعلى سبيل المثال، يكتب المؤرخون الفرنسيون الموالون لملك فرنسا لويس السادس

عشر بأنه ذهب الى المقصلة رزينا الى حد الجرأة والشجاعة ولم يخش جلادها القاسي بل أسلم نفسه في هدوء وثبات على الرغم من أن الحقيقة تقول عكس ذلك حيث أن لويس السادس عشر راح يصيح مستنجدا ومستغيثا، وأنه أمسك بالجلاد يبعده عن نفسه تارة ويسأله الرحمة والعفو تارة أخرى (عبده، ١٩٨٩ : ص ٤٧).

إن أهم شرط في صناعة التاريخ الى جانب إبعاد الصحفي والمؤرخ لذاتيتهما هو الحرية. ويقصد بالحرية هنا حرية ذكر الحقيقة، ذلك أن الحقائق مقدسة أما الرأي مجاني على حد قول الصحفي الكبير C.P. Scott إن الحرية هي التي تكفل للمؤرخ وللصحفي معبر الخروج من طائلة المحسوبية أو الموالاة وهي التي تجعل منهما موضعا للثقة. وفي كثير من الدول نجد الحرية في التعبير والرأي تكفلها قوانين مستمدة من الدستور. ففي الولايات المتحدة الأمريكية نجد التعديل الأول First Amendment يكفل للاعلام هناك حرية التعبير والرأي الى حد كبير. وهذه الحرية لا تقتصر فقط على رجال الصحافة والاعلام بل تشمل كل الأفراد الذين يعيشون في أمريكا. وعلى المستوى الدولي نجد المادة ١٩ من الاعلام العالمي لحقوق الانسان الذي صدر في عام ١٩٤٨ تتضمن بندا ينص على حرية كل شخص في أن يعبر عن رأيه في أية وسيلة كانت بغض النظر عن وجود الأطراف المعارضة بالاضافة الى حقه في استقاء المعلومات من أي مصدر كان. وفي الدول العربية نجد أن هذا النوع من الحرية تحدده قوانين الصحافة أو قوانين المطبوعات في كل دولة. وهي بصورة عامة تكفل قدرا يسيرا من حرية التعبير والرأي.

إن فقدان الحرية من شأنه أن يشوه الحقيقة لوجود صوت واحد مسموع فقط وهو صوت من بيده السلطة. فالمؤرخ أو الصحفي الذي يعمل في بيئة منزوعة الحرية يكون فقط أداة تقلبها يد خفية كالمغناطيس الذي يحرك قطعة معدنية من تحت صفيحة أخرى. ويمكننا بعد ذلك أن نسمي التاريخ الذي ينتجانه بالتاريخ المختار، وليس بالتاريخ الواقع. لقد نشرت جريدة «الوطن» العمانية في عددها الصادر يوم الاثنين ٣٠ سبتمبر ١٩٩٦ خبرا مفاده أن حزب العمال البريطاني يطالب الحكومة البريطانية بسن قانون يقضي بمعاقبة كل من ينكر حادثة «الهولوكوست» التي يذكر فيها أن ستة ملايين يهودي أحرقهم هتلر في أفران الغاز أيام الحرب العالمية الثانية. ولو وافقت الحكومة البريطانية على هذا المطلب تكون قد صفعت عرض الحائط بمبدأ حرية الرأي والتعبير الذي تؤمن به، الأمر الذي قد يدفع المؤرخين والصحفيين على السواء الى تجنب الخوض في مثل هذه القضية خوفا من الوقوع تحت طائلة العقوبة.

إن الحرية كما هي مهمة ولازمة للمؤرخ فهي مهمة ولازمة للصحفي في عمله كمراسل أو مندوب أو حتى مجرد ناقل لحدث ما. وخطر إنعدام الحرية عند الصحفي لهو أعظم من انعدامها عند المؤرخ وذلك لسببين. الأول هو أن وسائل الاعلام تعني بتسجيل الحوادث اليومية أو الأسبوعية التي ستصبح فيما بعد تاريخا لأمة ما، وتصبح وسائل الاعلام عندئذ مصدرا لهذا التاريخ. فإذا جاء تسجيل هذه الحوادث وقت حدوثها مزيفا بسبب فقدان حرية التعبير فإن تاريخ تلك الأمة سيكون مزيفا أيضا. والثاني هو أن وسائل الاعلام لها من الانتشار والتأثير في الجماهير ما لا تستطيعه أية وسيلة أخرى. وبنشرها أخبارا مزيفة بسبب فقدان الحرية في وقت حدوث واقعة ما، فإنها ترسخ في أذهان الجماهير هذا الزيف الذي قد يستحيل تصحيحه.

ونجد في تاريخ الاعلام أمثلة كثيرة على مواقف سحبت فيها الحرية عن وسائل الاعلام في بلدان تقر بمبدأ الحرية. لقد منعت الحكومة الأمريكية مثلا الصحفيين من تغطية حربي جرانادا وبنما. وكررت الحكومة الأمريكية الشيء نفسه عندما فرضت رقابة مشددة على الاعلاميين في تغطيتهم لحرب الخليج الأخيرة التي نشبت إثر غزو العراق للكويت عام ١٩٩٠. فلقد أوعزت الإدارة الأمريكية الى خفراء عسكريين مهمة مراقبة تحركات الصحفيين ومنعهم من اجراء مقابلات بدون سابق تصريح. وابتكرت الإدارة العسكرية ما سمي بـ «نظام المجموعة» أو «المجموعة الصحفية» التي اختير لها ١٥٠ صحفيا من الذين لا يشك في ولائهم للقيادة الامريكية من بين ١٥٠٠ صحفي كانوا متواجدين لتغطية الحرب (Kellener, 1992 . p. 167)

لقد أصبحت حرية الصحفيين في تلك الحرب مقيدة ولم يعد بمتناول أيديهم سوى نشر ما تملي عليهم إدارة شوارزكوف الجنرال الأمريكي الذي قاد قوات التحالف المتمركزة في المملكة العربية السعودية، ولهذا جاءت تقاريرهم وتسجيلهم لحوادث تلك الحرب مشوهة ومزيفة. وقد برع هاكورث الصحفي بمجلة Newsweek الأمريكية في وصف حال الصحفيين وهم يتلقون معلومات عن حرب الخليج من إدارة الاعلام بقوله : (Taylor, 1992, p. 166)

كل شيء كان يعطى بقدر مثل ملعقة التغذية. وكنا نحن — الصحفيين — أشبه بالحيوانات الموجودة في

الحديقة، بينما قام المسؤولون الاعلاميون بدور حراس هذه الحديقة الذين يرمون لنا قطعة من اللحم من حين لآخر.

وبلغت شدة الرقابة الاعلامية في حرب الخليج الى حد مصادرة المعلومات التي تم الحصول عليها بدون تصريح أو من غير علم الرقيب. فقد ذكرت صحفية الاندبندنت البريطانية في عددها الصادر يوم الأربعاء ٦ فبراير ١٩٩١ أن الرقابة الاعلامية صادرت فيلما خبريا عن معركة الخفجي على حدود المملكة العربية السعودية كان قد التقطه طاقم تليفزيون فرنسي.

لقد كان من الطبيعي بعد ذلك أن تأتي أخبار حرب الخليج مشوبة بشيء من التشويه.

وقد سبق وأن تدخلت الحكومة الأمريكية بفرض رقابة على الانتاج الاعلامي المتعلق بسرد الوقائع التاريخية زمن الحروب. ففي حربها مع فيتنام تدخلت وزارة الدفاع الأمريكية بأن جعلت فيلم «القبعات الخضراء» المنتج عام ١٩٦٩ مؤيدا للتدخل العسكري (عازار، ١٩٨٣: ص ٣٧). وهو الفيلم الأمريكي الوحيد عن حرب فيتنام الذي جاء مؤيدا للحكومة الامريكية ذلك لأن ما بعده من أفلام حول الموضوع نفسه أمثال العودة الى الوطن وصائد الغزلان كانت تندد بالغزو الأمريكي.

بصفة عامة يمكن القول بأنه من الصعب أن توجد هناك حرية مطلقة حتى في المجتمعات التي تصف نفسها بأنها تسمح بقدر كبير من الحرية في الرأي والتعبير. وفي الحالات التي يصادف فيها المؤرخ أو الصحفي أقل قدر من الحرية فإن تأريخه للحوادث والشخصيات قد يثير علامة استفهام. واذا كان الحديث يدور حول العلاقة بين التاريخ والاعلام فإنه من الضروري أن نوضح الأسباب التي تدفع وسائل الاعلام الى تشويه الحقائق التاريخية أو الترويج لحقائق مشوهة. ومن خلال تتبعنا للعمل الاعلامي نجد أن وسائل الاعلام تعمد الى تشويه الحقائق للأسباب التالية :

لماذا تشوه الحقائق في وسائل الاعلام؟

١ - الأمن القومي والأسرار العسكرية

تحاول كل دولة أن تمنع كل ما من شأنه أن يزعزع أمنها القومي كالدعوة الى الحروب أو إثارة القلاقل وكذلك الحيلولة دون إفشاء أسرارها العسكرية التي يمكن أن يستغلها العدو أو التي تظهر سلوكيات غير إنسانية. من ذلك نجد أن الحقائق المتعلقة بالحروب وأسرار الأسلحة أكثر عرضة للتشويه وللتزييف من غيرها. وقد ازداد تشويه الحقائق المتعلقة بالحروب من قبل وسائل الاعلام في القرن العشرين وذلك لقدرة هذه الوسائل على تغطية مجريات هذه الحروب أولا بأول. وبالتالي، فإن الذكر المجرد للوقائع التاريخية قد يؤدي الى كشف الأسرار العسكرية أو يثبط من همة الجنود أو يعرض أمن الدولة للخطر.

لقد حاولت الحكومة الأمريكية كبح جماح وسائل الاعلام في أوقات الأزمات لضمان أمنها وأسرارها العسكرية. ففي الحربين العالميتين سنت قانونا Seditious Libel يمنع وسائل الاعلام من الدعوة للحرب أو التشهير بذلك أو النزوع لوجهات نظر تخالف وجهة النظر الحكومية. وفي حرب الخليج عام ١٩٩١ شددت الرقابة على الصحفيين لضمان الشيء نفسه.

من الجانب الآخر، تكثر في أوقات الحروب والأزمات الممارسات العسكرية غير الانسانية التي تتنافى مع المواثيق والأعراف الدولية مثل الهجوم على المدنيين وضرب الأهداف المدنية. وتحاول الكثير من الدول أن تخفي الحقائق إذا ما اقترفت قواتها أي عمل غير إنساني. فقد حاولت وسائل الاعلام الصربية إخفاء حقيقة المقابر الجماعية التي دفن فيها الآلاف من الأبرياء المدنيين المسلمين. وحاولت القيادة العسكرية الامريكية اخفاء حقيقة ضربها لأهداف مدنية في العراق فها هو الجنرال كولين باول يقول «إننا مهتمون بشدة بما يقع من أضرار ، واضعين في الاعتبار تجنب قتل أو جرح المدنيين. أو التعرض للأماكن الثقافية والاسلامية في المنطقة» (MacArthur, 1992, p. 68) . ولكن بعدما علم الناس بضرب القوات الأمريكية لمواقع مدنية عراقية حاولت القيادة العسكرية الأمريكية إخفاء هذه الحقيقة والتماس الحجج كزعم الجنرال نورمان شوارزكوف أن العراق أخفى أسلحة عسكرية في أماكن مدنية.

٢ - أهداف دعائية

الدعاية كما يعرفها والتر ليبمان هي التأثير على نفوس الجماهير والتحكم في سلوكهم لأغراض مشكوك فيها وذلك بالنسبة لجمهور معين في زمن معين. وتقوم الدعاية على التهويل والمبالغة وتحريف الحقائق. وهي تستغل سذاجة الجماهير وتؤثر في غرائزها وعواطفها في محاولة لتعطيل العقل عن إدراك الحقيقة.

إن من بين الأمثلة على تشويه الاعلام للحقائق لأغراض دعائية هو ما يصر عليه الاعلام اليهودي من أن النازية الألمانية قتلت الملايين من اليهود أيام الحرب العالمية

الثانية. ويركز الاعلام على مثل هذا التلفيق لكسب التعاطف العالمي حيال القضايا اليهودية. ولكن العقل قد يرفض تصديق قصة إحراق ستة ملايين يهودي في فترة واحدة لأن الأسئلة التي تدور حول هذه القضية قد لا توجد لها إجابة حقيقية. فعلى سبيل المثال، هل كان يوجد ستة ملايين يهودي في ألمانيا في تلك الفترة، وإن وجدوا، هل كانوا يتركزون في منطقة واحدة حتى يسهل على هتلر إحراقهم؟ وهل كانت توجد أفران غاز - على حد زعم الاعلام اليهودي- في ألمانيا في ذلك الوقت أم في أن أفران الغاز وجدت فقط أيام الحكومات الاشتراكية في ألمانيا الشرقية؟

ومن بين الأمثلة الأخرى على تشويه الحقائق لأغراض دعائية هو ما رددته وسائل الاعلام العالمية من أن العراق يمثل القوة الرابعة في العالم متخطية بذلك الترتيب الحقيقي لموازين القوى في العالم. لقد كان الهدف من هذا التشويه تعبئة الرأي العام العالمي ضد العراق بعد غزوه للكويت ومع إعطاء قوات التحالف الشرعية لضرب العراق بيد من حديد لأنه بقوته الكبيرة قد يمثل خطرا على أمن المنطقة!

٣ - تحقيق منفعة مادية

تسعى وسائل الاعلام أحيانا الى تشويه الحقائق أو الترويج لحقائق مشوهة من أجل تحقيق منفعة مادية. فعلى سبيل المثال روجت مجلة شتيرن الألمانية في عام ١٩٨٣ لما سمي بمذكرات هتلر الى أن أعلن في بلاغ رسمي من ألمانيا الغربية أن هذه المذكرات مزورة. كان يكفي للمجلة أن تعرف أن هتلر لم يكتب مذكرات ولكنه خطب أمام الجمهور، وأن الكثيرين من المقربين اليه يثبتون بحرق معظم الوثائق (عبده، ١٩٨٩: ص٣١).

إن الترويج للحقائق المشوهة يأتي من قبيل جذب الجمهور الى الاقبال على الوسيلة الاعلامية وبالتالي زيادة مبيعاتها وتحقيق الربح. ويتحقق هذا الهدف بصورة خاصة عندما يرتبط بقضية تتسم بالاثارة بسبب اختلاف الناس على الحقيقة أو لكون الموضوع يحظى باهتمام كبير من الجمهور.

٤ - طبيعة العمل الاعلامي

تمثل طبيعة العمل الاعلامي السبب الرابع لتشويه الحقائق الاعلامية. فاخراج حقيقة تاريخية في شكل فيلم تاريخي أو وثائقي يتطلب معالجة درامية معينة أو تمثيلا تقريبيا للحادثة الحقيقية أو اغفالا لفترات تاريخية معينة. وفي أحيان كثيرة، يتطلب العمل الاعلامي إعمال الخيال وإدخال بعض الجوانب الانسانية التي تثير اهتمام المشاهدين وتستحوذ على اهتمامهم. ولكن على الرغم من ذلك يجب أن يلتزم الاعلاميون بصلب الحقائق عند معالجتهم لمادة تاريخية. وللتأكد من صحة توثيق الحقائق التاريخية إعلاميا أوجدت في الكثير من الدول هيئات رقابية لتحقيق ذلك. فعلى سبيل المثال، تشرف جامعة الأزهر بمصر على النصوص والمواد التي تتصل بوقائع تاريخية وإسلامية يراد توثيقها إعلاميا.

إن من بين الأمثلة على تشويه بعض الحقائق بسبب طبيعة العمل الاعلامي هو فيلم «ناصر ٥٦» الذي كتبه محفوظ عبدالحميد وأخرجه محمد فاضل وقام بدور البطولة فيه أحمد زكي. تدور قصة هذا الفيلم حول فترة تاريخية - عام ١٩٥٦ - من كفاح الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر، وهي الفترة التي رفض فيها البنك الدولي تمويل السد العالي وأممت فيها قناة السويس وحدث فيها العدوان الثلاثي على مصر بسبب ذلك التأميم. وعلى الرغم من أن المخرج محمد فاضل حاول جاهدا أن يكون إنتاجه مطابقا للحقيقة كتصوير الفيلم بالأبيض والأسود واستخدام الديكورات السائدة في تلك الفترة والاعتماد على شخصيات تحمل نفس ملامح الشخصيات الواقعية بواسطة المكياج وإختيار ممثل بارع كأحمد زكي ليتقمص شخصية عبدالناصر ، على الرغم من كل ذلك إلا أن الفيلم لم يخل من لمسات خيالية. فقد أضيفت الى المعلومات الحقيقية مشاهد غير واقعية مثل مشهد اقتحام موظف سابق بقناة السويس لموكب الرئيس جمال عبدالناصر يشكو له من قيام الإدارة الأجنبية بالقناة بفصله من عمله، ومشهد آخر يمثل سيدة عجوزا وهي تصر على مقابلة الرئيس لتسليمه ملابس فلاح مجند كانت قد نذرت بها لمن يرد اعتبار الجندي، وكانت ترى في قرارة نفسها أن الرئيس عبدالناصر هو من رد اعتبار هذا الجندي (الحسن، سبتمبر ١٩٩٦ ص ٧٤).

من الجانب الآخر، نجد أن تسجيل الاعلام للوقائع التاريخية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون مطابقا للحقيقة بصورة قطعية. فالكاميرا الثابتة مثلا لا تنقل إلا جزءا من الحقيقة المرئية لا تتعدى أن تكون تلك المطبوعة على الفيلم، والكاميرا التليفزيونية لا يمكنها أن تنقل أيضا إلا ما أراد المصور لها أن تنقله وتسمح ظروف العمل التليفزيوني بذلك.

بعد هذا العرض لدور المؤرخ ودور الصحفي وتوضيح بعض الجوانب التي يمكن أن يلتقي معها الاعلام بالتاريخ، هل يمكن تحديد طبيعة العلاقة القائمة

بينهما. فهل يمكن أن يكون التاريخ مادة إعلامية؟ وهل يمكن أن يكون الاعلام مصدرا للتاريخ؟ في هذه السطور سنحاول الاجابة على هذين السؤالين.

التاريخ كمادة إعلامية

عندما ننظر الى التاريخ كمادة اعلامية أو صحفية فإننا نقصد بذلك أن يكتسب التاريخ شكلا اعلاميا أو صحفيا كأن نوجد عمودا أو بابا يعني بالتاريخ في صحيفة أو نوجد مجلة تعنى بشؤون التاريخ أو ننتج مسلسلا اذاعيا تاريخيا أو فيلما سينمائيا أو فيلما وثائقيا لحادثة تاريخية معينة. باختصار أن نطوع المادة التاريخية التي بين أيدينا في قالب إعلامي.

وتعد الأفلام التاريخية والأفلام الوثائقية التي تحكي سير شخصيات أو حوادث تاريخية معينة أكبر دليل على إمكانية اعتبار التاريخ كمادة إعلامية. فهذه النوعية من البرامج تعتمد على التاريخ المكتوب أو المنقول أو المستنبط والذي يروي قصة حادثة أو شخصية تاريخية في الماضي. والاعلام بتوثيقه لهذه الحوادث والشخصيات يضيف مصدرا جديدا للتاريخ. فعن طريق الأفلام التاريخية استطعنا أن نبني في مخيلتنا صورة عن شخصية «عمر المختار» و«الناصر صلاح الدين» و«ناصر ٥٦» وعن طريقها أيضا تصورنا حوادث تاريخية معينة كقصة كفاح المسلمين ضد المشركين كما في فيلمي «الرسالة» و«محمد رسول الله».

وتجدر الاشارة مرة أخرى الى أن الأفلام التاريخية على الرغم من أنه قصد بها توثيق التاريخ إلا أن مبدأ الانتقائية قد يحول دون تحقيقها لذلك. فمجمل المادة التاريخية في هذه الأفلام انتقاها المؤلف أو الكاتب أو المخرج لتتناسب مع الهدف النهائي من انتاجها.

وبصورة عامة ، يمكن أن يكون التاريخ مادة اعلامية ، ولكن معالجة الاعلامي للتاريخ تختلف عن معالجة المؤرخ لها. حيث يسود مبدأ الانتقائية للحوادث والشخصيات التاريخية عند الاعلاميين ، بينما تقل عند المؤرخين، ويرجع السبب في ذلك - إذا استثنينا الحرية - الى طبيعة العمل الاعلامي كما ذكر في فيلم «ناصر ٥٦» . وهذا يقودنا الى الحديث عن امكانية اعتبار الاعلام مصدرا للتاريخ.

الاعلام كمصدر للتاريخ

استخدمت كلمة «الصحافة» في كتب الاعلام القديمة لتشمل كل وسائل الاعلام المطبوعة منها والمسموعة والمرئية أيضا. واليوم يشيع استخدام كلمة «الاعلام» لتدل على الوسائل نفسها ولو أنه قد يقفز الى مخيلتنا الوسائل المسموعة والمرئية كما تقفز الوسائل المطبوعة عند استخدامنا «للصحافة» ، من ذلك ندرك أن المقصود بالاعلام هنا جميع الوسائل من صحف ومجلات وإذاعة وتليفزيون. وبحكم الدور الذي تلعبه هذه الوسائل في المجتمع من تسجيل الحوادث البشرية فإنه يصح لنا القول بأن الاعلام يعد مصدرا للتاريخ ولكنه ليس مصدرا وحيدا أو سهلا كما سيأتي ذكر ذلك. ولا أدل على أهمية وسائل الاعلام كمصدر للتاريخ من قول الدكتور جلبرت أستاذ التاريخ اليوناني بجامعة أكسفورد في منتصف القرن العشرين (محمد سيد ، ١٩٨٥: ص١٧).

لو كان لليونان صحف، ولو أن صحفية واحدة ولو حتى صفحة واحدة من صحيفة وصلت الى أيدينا لكانت معرفتنا بالتاريخ اليوناني أكثر حيوية وأعظم مما هي عليه الآن.

ولكن كيف يمكن أن يكون الاعلام مصدرا للتاريخ؟ تعمل وسائل الاعلام على توثيق ما يجري في حياة الناس من حوادث يومية أو أسبوعية أو شهرية أو حتى في كل ساعة من زمن اليوم الواحد. ثم تتراكم هذه الوثائق والمعلومات المرتبطة بحادثة أو شخصية ما. وربما تقوم أكثر من وسيلة في مجتمع واحد أو في عدة مجتمعات بتوثيق نفس الحدث. فإذا أردنا بعد ذلك أن نتتبع أو نسجل تاريخ تلك الحادثة أو الشخصية فإننا نرجع الى ما كتب أو نشر عنها في وسائل الاعلام. ولابد أن تكون الحادثة قد انتهت ولا تشهد تطورات جديدة إذا أردنا أن نعتمد على وسائل الاعلام لتأريخها.

أما القول بأن الاعلام ليس مصدرا سهلا للتاريخ فهذا راجع الى مجموعة المحاذير التي على المؤرخ أن يتنبه لها عند توثيقه للحوادث والشخصيات من وسائل الاعلام. ومن أهم هذه المحاذير ما يلي:

١ - أن يبحث المؤرخ عن المعلومات المتعلقة بنفس الحادثة أو الشخصية في أكثر من وسيلة إعلامية في نفس المجتمع. وهذه العملية تتحقق بصورة خاصة في المجتمعات التي تسمح بقدر كبير من حرية وسائل الاعلام. وهي تفيد في تفنيد المعلومات ومعرفة الصحيح منها من الزائف ذلك أنه يفترض من وسائل الاعلام في هذه المجتمعات أن تنشر وجهات النظر المتباينة. أما المجتمعات التي تسمح بقدر يسير من حرية الرأي والتعبير فإنه يسود بها وجهة النظر

الواحدة أو الصوت الواحد، الأمر الذي قد يجعل ما تسجله وسائل الاعلام مغايرا للحقيقة. لذلك فإن على المؤرخ في هذه الحالة أن يبحث في وسائل الاعلام الموجودة في المجتمعات الأخرى والتي سجلت الحدث نفسه. بصورة عامة على المؤرخ الذي يعتمد على وسائل الاعلام كمصدر للتاريخ أن يبحث في أكثر من وسيلة اعلامية وفي أكثر من مجتمع لضمان الوصول الى الحقيقة التاريخية بأقصى قدر ممكن.

٢ - على المؤرخ أن يضع في الاعتبار أن عدم ذكر وسائل الاعلام في مجتمع ما لحادثة أو شخصية معينة لا يعني بالضرورة عدم وقوع تلك الحادثة أو عدم وجود تلك الشخصية. ذلك لأن ما ينشر وما لا ينشر في وسائل الاعلام تحكمه عدة اعتبارات منها الرقابة المفروضة على وسائل الاعلام، والمساحة المتوافرة في وسائل الاعلام المطبوعة أو الزمن في حالة الوسائل المسموعة والمرئية، ووجود الصحفي من عدمه وقت وقوع الحدث بالاضافة الى قضية التعتيم الاعلامي أي حجب المعلومات بصورة مقصودة.

٣ - على المؤرخ أن يرجع علل وأسباب الحوادث التاريخية التي يبحث عنها من وسائل الاعلام الى فتراتها الزمنية التي وقعت فيها. فعلى المؤرخ للحرب العراقية / الايرانية التي دامت ثماني سنوات أن يرد علل وأسباب حوادث تلك الحرب الى النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

وتساعد وسائل الاعلام وبصفة خاصة المطبوعة من خلال تسجيلها للحوادث التاريخية في كشف حقيقة أو زيف هذه الحوادث. فقد استطاع فلنج أستاذ التاريخ الأوروبي بجامعة نبراسكا الأمريكية أن يكتشف زيف مذكرات بابي عمدة باريس وأول رئيس للجمعية الوطنية أيام الثورة الفرنسية باعتماده على ثلاث صحف باريسية هي اليوان دي جور، الكوريبه دي بروفنس والريفوليسيون دي باري التي كانت تصدر في سنة ١٧٨٩. فقد نشرت هذه المذكرات لأول مرة عام ١٨٠٤ وأعيد طبعها مرة أخرى عام ١٨٢٢، ووجد فلنج أن فقرات هذه المذكرات لم تتعد أن تكون مقتطفات مما نشر في الصحف الثلاث السابقة الذكر مع تعديل بسيط كتغيير ضمير الغائب الى ضمير المتكلم (عثمان، ١٩٨٠: ص ٨٥).

خاتمة

لقد ساهمت وسائل الاعلام في تعريف الشعوب بعضها ببعض من خلال ما تتناقله من أخبار وحوادث. وأصبح الرجوع الى وسائل الاعلام عند التأريخ لحادثة أو شخصية معينة أمرا ضروريا في كثير من الأحيان خاصة في عصرنا الحالي وذلك لقدرة هذه الوسائل على تسجيل ما يجري من حوادث في العالم بشكل مستمر. ولم يعد أيضا يقتصر الاعتماد على وسائل الاعلام التي تصدر في حدود دولة ما كمصدر لتدوين حادثة أو شخصية بعينها، بل يتعداها الى الاعتماد على وسائل الاعلام التي تصدر في دول أخرى وذلك بحكم تطور تكنولوجيا الاتصال والاعلام التي تمكن من تسجيل الحدث في أي مكان. والحقيقة القائلة أن وسائل الاعلام ليست مصدرا سهلا أو وحيدا للتاريخ ينبغي ألا تفارق المؤرخ، ولكن عليه أيضا ألا يهمل استخدام هذا المصدر كلية. وفي عملية تتصف بالتبادل يتخذ الاعلام من التاريخ مادة لصفحاته وبرامجه المختلفة. وبهذا يمكن القول أن الاعلام والتاريخ يرتبطان ببعضهما بعلاقة تبادلية تتمثل في الأخذ والعطاء.

المراجع

١ - الحسن، عصام (سبتمبر ١٩٩٦). «ناصر ٥٦ وثائق تاريخية للأمة العربية». مجلة السراج. ص ٧٤ - ٧٥.
٢ - عازار، ظافر هنري. (١٩٨٣). نظرة على السينما العالمية المعاصرة. بيروت، لبنان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٣ - عبده، سمير (١٩٨٩) صناعة تزييف التاريخ. دمشق، سوريا: دار الكتاب العربي.
٤ - عثمان، حسن. (١٩٨٠) منهج البحث التاريخي. القاهرة، مصر دار المعارف
٥ - العوف، بشير (١٩٨٧). الصحافة تاريخا وتطورا وفنا ومسؤولية. بيروت لبنان. المكتب الاسلامي.
٦ - محمد سيد، محمد (١٩٨٥). الصحافة بين التاريخ والأدب. القاهرة مصر. دار الفكر العربي.
٧ - Kellener. D. (1992). The Persian Gulf TV War. Oxford, U.K: Westview Press.
٨ - MacArthur, J. (1992). Second Front: Censorship and Propaganda in the Gulf War. New York, NY: Hall and Wang.
٩ - Roscho, Bernard. Newsmaking. IL, Chicago: The University of Chicago Press.
١٠ - Rowse, Arthur E. (Sep. /Oct. 1992. "How to Build Support for War." Columbia Journalism Review. p. 27 - 34.
١١ - Taylor, p. (1992) . War and the Media Propaganda and Persuation in the Gulf War. Manchester, UK. Manchester University Press.

* * *

السـيرة الذاتيـة النسـويـة

شيرين أبو النجا *

الى أي مدى يمكن لكـاتبة أن تصرح أن ما تكتبه هـو سيرة ذاتية ؟ وهل هذا التصريـح يضيف إليها أم ينتقص من شـأنها؟ دارت في ذهني هذه الأسئلة إثر قـراءتي لخبر صغير نشر في مجلة «أخبار الأدب» تحت عنوان (أدب الاعترافـات حرام): «أكد الـدكتور ناصر فـريد واصل مفتـي الديار المصريـة أنه لا يجوز للمرأة أن تـؤلف كتـابا تعترف فيه بما أمـر الله بستره، وهو مـا يطلق عليـه (أدب الاعترافات)، فالشريعـة الاسلاميـة لا تقر ذلـك، وهذا ليس مـن باب الحجـر على التفكير والرأي. إنما الأمـر يتعلق بالحفـاظ على كيان الأسرة والعلاقة الـزوجية الخاصة التي أحـاطها الاسلام بكل التقـدير والاحترام والرعاية والمحـافظة على أسرارها وخصوصيتها لمصلحة الأفراد والجماعة على حـد سواء». جاء ذلك ردا على تساؤل للزميلة ألفـت الخشاب في كتابها «فتاوي المرأة» حول ما حكم الـدين فيما سمي بأدب الاعترافات وهل يجوز أن تؤلف المرأة كتابا تعترف فيه بعـلاقاتها بالآخرين وتكشف ما ستره الله[1].

والفتوى بـرمتها تطرح العـديد من التسـاؤلات إن لم يكن علامـات تعجب، وأولها هو التسميـة التي أطلقت على السيرة الذاتية بـاعتبارها جنسا أدبيا فسميت أدب الاعترافات. فـاعترف بالشيء أي أقر به على نفسه (المنجد) وكأن هنـاك افتراض تهمة منذ البداية. أما التساؤل الثـاني فهو لماذا اختصت هذه الفتوى المرأة دونـا عن الرجـل. ووجدت أنني في دراسـة نشرت في مجلة القـاهرة عن السيرة الـذاتية لفدوى طوقان كنت قد كتبت: «المرأة العربيـة تعيش عموما في جو من الكتمان النفسي واخفاء الحقائق خوفا من صدور حكم الجماعة عليها بالنفي والـرفض والوصم. والمجاهرة لا تعني سوى تحد معلن لتقاليـد صارمة تفرض ثقـافة أحادية لا يجوز الخروج عنهـا في وسط هذا الجو الملبد بـالمحظورات، تأتي السيرة الذاتية النسائيـة لتكون بمثابة شرخ في حاجز الصمت، حيث تقـال أشياء لم تقل من قبل وحيث يمكـن أن يقرأها ويعيدهـا أي أحد» [2]. والحقيقة أن هذا القـول ينطبق على أي سيرة ذاتية ـ سواء كتبهـا رجل أم امرأة ـــ ولكن الجلبة تكـون أشد في حال كتـابة المرأة ولأن الخطاب الاسـلامي ينشغل كثيرا بالمرأة فلا عجب أن تصدر هذه الفتوى تتناول الأدب من منطلق ديني.

والجنس الأدبي الذي أعنيـه هنا هو السيرة الذاتيـة الأدبية . أي السيرة التي لا تتطابـق تماما مع الواقـع في أحداثها بل تحمـل في ثناياهـا الكثير من التحويـر مما يضعف امكانيـة الاحالة الكـاملة الى الواقع. وقـد تكون هذه السيرة قصة حياة بأكملهـا أو جزءا معينا منها. ولكن في كـل الأحوال لابد أن تكون هناك رؤية معيـارية للكاتبة أو الكاتب تحدد ما يجب اهمالـه وما يجب التركيز عليه. ولا يهم في النهايـة من هذه العملية الانتقـالية سوى تماسك البنيـة النصية وهو التماسك الـذي يعوض تشرذم وتفتت الذات الكاتبة.

السيرة الذاتية لا تعني أن يقوم شخـص بكتابة حياته بتسلسل زمني منطقي بقـدر قيامه بكتابة ذاته. فالذات في الأصـل متشرذمة ، متفتتة ومفككة تحمل في طياتها مسـاحـات صمت وشروخا. وهذه المشاكـل الوجـودية ontological يتم اكتشـافها والتعبير عنهـا بكتابـة سيرة ذاتية، والسيرة الـذاتية

* كاتبة وأستاذة جامعية من مصر

الأدبية تأخذ ـ منطقيا ـ شكلا روائيا بمعنى حدث كذا ثم كذا. ولكن أثناء تبلور هذا الشكل الروائي يكون الكاتب على وعي تام بالتفتت الداخلي للذات والذي ينعكس في السلوك الخارجي. وبذلك تتحول كتابة السيرة الى وسيلة لاضفاء التماسك واكتساب هوية محددة للذات. أي أن الذات ليست متوحدة وساكنة طوال الوقت بل هي متفتتة ، متعددة ولا زمنية atemporal وهو مفهوم ينتمي الى نظريات ما بعد الحداثة. ويلتقي مع هذا المفهوم تعريف شاري بنستوك للسيرة الذاتية حيث تقول : « إن السيرة الذاتية تكشف الفجوات ، ليس فقط في الزمان والمكان أو بين الفردي والمجتمعي، ولكن أيضا التباعد المتزايد بين طريقة وموضوع الخطاب، أي أن السيرة الذاتية تكشف عن استحالة تحقيق حلمها ما يبدأ بافتراض معرفة الذات ينتهي بخلق قصة أخرى تعتم على الافتراض الأول» [٣]. وكأن السيرة الذاتية هي «المرآة التي يلتقي فيها الفرد مع ذاته»[٤] ليتحاور معها ويضفي عليها بعض التناسق والتماسك . الذات التي عاشت مشتتة لفترة طويلة تلتئم بعض أجزائها على الورق.

«السيقان الرفيعة للكذب» هي الرواية الأولى للكاتبة عفاف السيد وهي تدور حول تجربة الزواج التي خاضتها الراوية لتكتشف العديد من الخيانات الصغيرة والكبيرة فتحول حياتها الى غابة مليئة بسيقان كذب رفيعة وسامة. هذا هو الاطار العام للحكي أو بالأحرى سبب الحكي. وعندما سألت الكاتبة عن مقدار التوثيق في هذا العمل . أجابت: هذه رواية وبعد لحظة تفكير قالت «بل هي سيرة ذاتية أنا أكتب نفسي» [٥]. عفاف السيد لا تكتب رواية بقدر ما تكتب (تلملم أشتات) ذاتها وذات الآخر وذات القاريء. ومن التقاء الثلاث ذوات في فضاء النص تخرج الكاتبة / الراوية أكثر تماسكا وقوة. ورغم أن الرؤية المعيارية قد حددت للكاتبة أي فترة في حياتها ستكتب عنها إلا أن الذات التي تنشد الكمال ظلت تعود الى طفولتها لتربط بين ماضي وحاضر النص فيشكلان معا نقطة انطلاقة للكاتبة. وهناك ثلاثة مداخل لتحليل هذا النص ، أولا: التلاعب بفكرة الزمن شكلا ومضمونا ، ثانيا : توريط القاريء في النص أدبيا ومعرفيا ، ثالثا: التحولات التي مرت بها الذات الكاتبة the writing self أثناء كتابة النص.

الزمـــن :

تبدأ الرواية من لحظة النهاية التي تبدو وكأنها لحظة بداية الكتابة : «ببساطة، سأكتبك وأنا أضحك هكذا، لأني أعرف أن للكذب سيقانا رفيعة، وأخاديد متعرجة، وحيلا كالتي حول النقاط وبين حرف وحرف، ومحشوة بها الكلمات الآن. لا تنزعج، سأكتبك جميلا كلحظة التمسك بك وأنت تمزقني بنصل متعرج، لأنك الملاذ المرجو، والمقصد الوحيد. سأبدأ من لحظة النهاية ، فالحزن يغري القاريء أكثر، والفرح ليس له مكان بيننا، على الأقل في هذا النص» (ص١) . توشي اللغة الأولى بمضمون النص فهو نص حزين بالأخاديد المتعرجة المحفورة في الشكل (البنية النصية) والمضمون (الحدوتة) . فالزمن متشابك ومتداخل مثل الحالة الشعورية التي تكتبها الراوية . بعد أن تمعن في توصيف ألم لحظة النهاية، تحدد الكاتبة تاريخ بداية العلاقة وهو الثامن من أكتوبر ١٩٩٦، أما النهاية فكانت في العاشر من يونيو ١٩٩٧ وهذا هو الزمن الواقعي للحدوتة أما الزمن النصي فهو ٢٤ أبريل ١٩٩٧ وحتى ٣٠ يونيو ١٩٩٧ وبغض النظر عن اشكالية تداخل الأزمنة ، يبقى من الصعب ترتيب وحكي الحالة الشعورية بتسلسل زمني «حدث كذا ثم كذا» فتوظف الكاتبة التواريخ في محاولة لتثبيت بعض اللحظات وللامساك بالاحساس وهي تضفر كل هذا مع السرد فتقول «اليوم هو الجمعة، الخامس والعشرون من أبريل ، والساعة بالضبط الحادية عشرة والنصف ، أرأيت أني دقيقة جدا في تحديد التواريخ» (ص٢). وهذه القدرة على التحديد تكسب الراوية مصداقية وسلطة في الحكي ولكنها على وعي أيضا بتشرذم الذات وتشظيها وصعوبة الكتابة: «في أوقات كثيرة أحاول أن استخلص ادراكي من التشبث بتلك النمنمات التي صنعت تلالا من الفوضى في روحي» (ص٨). وهذا التأرجح بين التحديد الدقيق والفوضى يعكس تأرجح الذات بين الثبات والتشظي والمحاولات التي تبذلها لاضفاء بعض التناسق والتماسك المعرفي على رؤيتها للعلاقة برمتها.

يتداخل الزمن الواقعي مع الزمن النصي لتفشل الكاتبة في استعادة كل التفاصيل من تلال الفوضى فتلجأ الى تضفير قصص قصيرة في متن النص، كانت قد كتبتها قبل وأثناء الكتابة الحالية. وكل قصة تحمل تاريخ كتابتها وهي على التوالي : «ولد جميل» ـ ٩٧/٢/١٧ ، «تداول» ـ ٩٧/٥/٢٨، «قرار بسيط» ـ ٩٧/٣/٢٧، «مقعد شاغر لا يهم أحدا» ـ ٩٧/٤/٢٣، «حد الأمان» ـ ٩٧/١١/١١ ، «قلب وحيد» ـ ٩٧/٤/٢٢، «امتداد» ـ ٩٧/٥/٢٥. وتواريخ كتابة القصص كلها ما عدا «تداول» و«امتداد» ، تدل على أنها تعوض عدم تزامن السرد مع العلاقة. فالكاتبة تحاول قدر استطاعتها تصوير الحالة الشعورية المفككة بشكل متماسك وهي تعي أن هذا التماسك الشعوري هو ما ينقص النص: «أعلم أنك يا قارئي مرتبك للغاية وأنت موقن أن نظراتي ليست وحدها القلقة والسريعة ولكنه سردي أيضا ولذلك ربما أنت تود العودة معي الى اتساق السرد لتتفهم نوازع روحي في هذا العشق ، ولأحاول أنا اكتشاف أي مقدمات أخرى حملتني الى موقعي الآن عند حافة كون الافتعال ..» ص ٤٩ . سرد يكتب ويكتشف الذات. تساعد هذه القصص القصيرة على تضفير زمن الحكي مع الزمن الواقعي فلا تستعيد تفاصيل الماضي وهي مرتكزة في نقطة في الحاضر بل تستحضر الحالة

الشعورية كما كانت في ذاك الوقت. تتجاور الأزمنة والتفاصيل لتعيد تشكيل الصورة . في قصة «ولد جميل» تسجل الراوية كل تفاصيل «محسن» زوجها خوفا من فقدها «لم تعرف أني خلف كل شيء أبتعد خطوتين لتنفتح العدسة ويتسع مجال الرؤية وتكون تعاشيق الصورة في الأصل تمتمات صغيرة تسربها عيني ،معظمها خوف من الفقد» (ص ٧). إذا كان الخوف من الفقد هو الذي يتحكم في الحالة الشعورية للراوية، فهو أيضا الخوف من فقد كل التفاصيل الصغيرة، هو الذي حدا بها الى تضمين هذه القصص القصيرة في متن النص. هي محاولة للامساك بكل التفاصيل الصغيرة العديدة التي تكون في النهاية حياة الذات. وتأتي بعض القصص كهوامش لتفصيل ما هو مجمل مثل قصة «حد الأمان» إذ تقول الراوية في متن النص: «إذ اكتشفت أن القصص التي كتبتها لك لم تكن كافية ، كلحظات العشق التي كثفتها لك في كلمات، وأن قصة «حد الأمان» لما أردت أن أقول لك فيها إنك نحيت كل ماضي ، بما في ذلك عشقي القديم الطفولي لصلاح...» (ص ٨٤) ثم تورد قصة «حد الأمان» التي تفصل فيها ذكريات طفولتها وحبها لصلاح، في مدينة السويس . أما عن غياب الترتيب الزمني لهذه القصص القصيرة فهو يعني أن التفاصيل العديدة التي تتشكل منها الذات لا يمكن الامساك بها وترتيبها زمنيا فاللحظات لا تكتسب دلالة بسبب تعاقب الزمن ولكنها تكتسب دلالة من خلال وضعها في سياق : سياق النص.

القاريء:

تقول عفاف السيد : «أكتب لكيلا أكون وحيدة» [٥]. هو هاجس الوحدة إذن الذي يدفع الكاتبة الى الاستئناس بالكتابة. ولكنها في الكتابة أيضا لا تريد أن تبقى داخل النص بمفردها. منذ البداية يجد القاريء نفسه متورطا في النص: «سأبدأ من لحظة النهاية فالحزن يغري القاريء أكثر» (ص١). يبدأ النص بدرجة وعي عالية بوجود القاريء أو بمعنى آخر بوجود مستمع لكل هذه الآلام: «وعدتك منذ البداية أن أكتبك جميلا، ولكن من حق قارئي أن يعرفك حقيقة، ليكون السرد مفهوما وأقدر أن أوضح الحبكة، وكذلك فقد قررت أن يكون نصا متاحا لغيرك ليتفتت ألمي، ويزوي بين القراء فلا أحمل لعنة الاهانة الى الابد» (ص ٩ ـــ ١٠) . ادخال القاريء في النص ليس فقط محاولة لتخفيف الآلام عن طريق البوح بها، ولكنه أيضا محاولة لتعرية الذات والآخر ، «شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزا للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها،وتحاور معرفيا عريها» [٦]. في كتابتها لذاتها لا تتمكن الراوية الا أن تكتب الآخر فالذات لا تتشكل بمفردها بل من ومع آخرين: «أرأيت كم أنت مني، وأنت تعلم هذا، وسوف يعلمه القاريء ، ذلك الذي يؤرقك دائما أن تكون أمامه فاتنا ونظيفا وملاكا في كل قصصي التي كتبتك فيها، لكني الآن أكتب حقائق وأنزع تلك السيقان الدميمة والرفيعة للكذب ، والتي غرستها في أحوال أخرى بعيدا عن المرآة التي أعلقها الآن أمام روحي في مواجهة الشمس» (ص١٣) المرآة كاشفة للذات والذات مسكونة بالآخر فلابد أن يحدث الكشف للجميع أمام القاريء. يتحول القاريء الى ذات أخرى تسمع وتقرأ وتحاور وتدخل في علاقة مستقلة مع ذات الراوية :«هل رأيتني يا قارئي في مكاني الأصلي ، هناك دائما أكون لو احتجت أن تستفسر عن معنى كلمة، أو ما جدوى هذا النص، أو ربما أخذك الفضول لترى عيني الجميلة، لكن لا تندهش لما تجدني باكية» (ص١٥). تلتقي أنا السيرة مع أنا القاريء ليدخلا في علاقة وثيقة ويصبح القاريء شاهدا على الأحداث بل أحيانا مشاركا في صنع النص:« لا تبتعد يا قارئي فأنا أريدك معي الآن ولو نتمدد معا في شسوعة الوجع وتكون كل هذه الرمال التي صادفها البشر منذ البدء حولنا ، فنبقى كنقطتين لا نشبه محيط الرمال، فنبان للسماء مختلفين ويكون تميزنا الدائم فتغار الرمال منا أو تحاول البكاء أو الرقص» (ص١٥) . وكأن توريط القاريء في النص ولد احتمال تغيير مسار الأحداث والحالة الشعورية للراوية . يدخل القاريء النص ليؤثر على النسيج اللغوي وتخاطبه الراوية بصيغة الملكية فتقول «يا قارئي» عوضا عن «حبيبي» الذي فقدته : «هل رأيت يا قارئي ـ عفوا إذ دائما ألحق بك ضمير الملكية ـ وذلك لأنني أضحيت منك ، فلم أعد في حرج وأنا أدنو منك لحد اختزال نفسي في حرف الياء الملحقة بآخر اسمك» (ص ٨٢) . هل تكون العلاقة مع القاريء هي بسبيل العلاقة المكتوبة على مستوى اللاشعور؟

لا تنسى الراوية أن تشرح للقاريء المعطيات المعرفية لذاتها لتستقطبه، فهي تدين كل المعطيات الانثوية التقليدية التي يفترضها المجتمع وذلك في معرض حديثها عن «الأخرى» التي احتلت مكانها في حياة محسن : «دائما ما كنت أملأ الفراغات حولك بالحديث عن ميتافيزيقا ابن طفيل .. وعوالم ما تحت فلك القمر وما فوق فلك القمر، والديلاي لاما، ولوحات صلاح عناني ودالي ومايكل أنجلو، ويوسف شاهين وسبيلبرج وفيلليني، وواجب الوجود، والعلة الأولى، والأقيسة وابن عربي،والشيعة، وفرنسيس بيكون ، وعبدالغفار مكاوي ، وفاطمة المرنيسي، وايزابيل اللندي وصديقاتي اللاتي كتبن أروع الروايات والخطاب المعرفي المقدم من وجهة نظر الرجل ومؤسسات الخطاب النقدي النسوي والمليون ونصف امرأة المعلقات في دروب المحاكم والسماء الأولى حيث نعلق من شعورنا وصدورنا لأننا نساء .... والخوف من فقدك» (ص ٧٨). تتساوى كل المعطيات المعرفية المكونة للذات مع «الخوف من فقدك»، خوف يحتل جزءا كبيرا من الذات أيضا وتتعارض هذه المعطيات مع نسق حياة (الأخرى) وتنصب الراوية من القاريء حكما: «هل رأيت يا قارئي أن الحديث عن الترزي والسوليتير

يمكن أن يهيل المعرفة على جانبي المقاعد ، حتى إن فتحت الأبواب تطاير كل شيء في الأثير» (ص٧٨). تستفيض الراوية في تفصيل همومها وتختزل هموم «الأخرى» في كلمتين لتصل الى جوهر المشكلة : «إن محسن يخضعني لمقاييسه العادية» (ص٧٩). هي مشكلة التنميط للرجال والنساء على السواء ولكن الراوية استطاعت أن تؤكد على اختلافها من خلال الاستفاضة في الحديث واشراك القارىء معها في اهتماماتها حتى ولو كانت هذه الفقرة تثقل على شاعرية النص وهي تقول هذا صراحة : «الآن، أنا فكرت في استعراض قدراتي المعرفية لأعطي لك انطباعا خاصا بأني لست بكل تلك الهشاشة والسطحية وانني مدركة الى حد ما الأبعاد الابداعية وسميوطيقا النص» (ص ٩٨ – ٩٩).

ويأتي السؤال : من هو القارىء الذي تورطه الكاتبة في النص ؟ هل هو قارىء «خارجي» أم من صنعها؟ هو الاثنان معا. فهناك بالطبع قارىء خارجي للنص تخاطبه الراوية طوال الوقت ـ أو توهمنا بهذا. وهناك قارىء آخر من صنع الراوية نفسها وتقول له «اقترب مني لأتفنن في تشكيلك» (ص٧٤) . هو قارىء منحوت في النص يكاد يقترب من القارىء النموذجي الذي تحدث عنه امبرتو ايكو : «إذا أراد المؤلف أن يجعل النص قادرا على التوصيل فعليه أن يفترض أن مجموعة الشفرات التي يعتمد عليها هي نفس المجموعة التي يستخدمها القارىء المتوقع والذي تفترض فيه القدرة على تفسير تعبيراته بنفس الطريقة التي ولدها بها المؤلف» [٧]. وإذا كان هذا هو حال القارىء فلابد أن يبدي استجابة مطابقة لخطاب الراوية المعرفي وهذا يضفي تماسكا وثقة على الذات المتشرذمة وفي متن النص وقرب النهاية تعترف الراوية بهذا فتقول : «اكتشفت الآن أنني لم أقم بكتابة نص ، حسب قواعد محددة وانني لا أتجاوز الزمان والمكان أي أنا في نقطة محورية لا تتحرك فيها أحداث أو ينتقل عبرها شخوص ، وان الأحداث راكدة ومضطربة وإنني المتحدث الأوحد، وكل النص يمرق خلال وعيي أنا، حتى إنك يا قارئي، وأنت المخاطب الأمثل، متشكل حسب موقعي أنا في النص، وأنك كشخصية رئيسية هنا لا تعرف نفسك إلا من خلالي ...» (ص ٩٩). هي إعادة صياغة وتشكيل للعالم كله حيث تأخذ الذات موقعها من الآخر المرجو. وبتوغل النص في الحكي يتوحد القارىء الخارجي مع القارىء المنحوت في النص ليكتشفا معا أبعادا جديدة في الذات وأثناء هذا تعمل مرآة الكتابة على كشف الجميع وهكذا يتحول القارىء من مستهلك الى منتج للنص يشارك في عملية الكتابة رغما عنه لأن الراوية اقتحمت عالمه وأدخلته معها في كل التفاصيل المبعثرة التي تحاول أن تجعل منها كلا متماسكا: «وهكذا ترى يا قارئي أنني فقدت الحبكة في النص، أو تعمدت ذلك، أنا لن أوضح لك هذا لتدرك ورطتي الحقيقية في كوني لا أعرف إن كان نصي فعلا يتبع التفكيكية أم إنني أترك كل تلك الصفحات لأعدو بكل جروحي الى حضنك ...» (ص١٠١). بكل هذا التوريط للقارىء يصبح النص مربكا إذ ل[illegible] يوضح أبجدية تلقيه ولكن «العمل الفني ليس كوب ماء في درج[illegible] حرارة الغرفة ولكنه يحتاج الى تدريب وفي التدريب نفسه متع[illegible] للقارىء» [٨] والتدريب مع نهاية النص يولد حميمية حتى يبد[illegible] حوار حقيقي بين الكاتبة والقارىء.

الاشارات والتحولات:

«الرمال ، ذلك العالم الشاسع من الروعة، دائما ما أحلم أن أكون في كون كله رمال محضة وأن أدوس في ذراتها بأقدامي العارية، أفوت لمسافات باتساع العمر، هكذا أشعر بكل تلك الشفافية والاتساق ... وأفوت ، أفوت إلا ما لا نهاية» (ص١٧). بنية «السيقان الرفيعة للكذب» بنية رملية ، كلما تتبع القارىء الراوية في منطقة تغوص قدماه في الأعماق والأحداث والتفاصيل وبمجرد خروجه من تلك البقعة يغوص في بقعة أخرى وهكذا يتحول النص الى مساحة شاسعة لا نهائية من الرمال لا يحدد نهايتها إلا الراوية نفسها.

النص يشبه الرمال في اتساعه ورحابته تحمل كل ذرة فيه عدة قرائن للعشق. تندمج الراوية في تحليل ما أسمته (معطيات العشق) وتقدم كل هذا للقارىء رغم أن هذه الكتابة ليست إلا محاولة لترتيب أجزاء الذات المتبعثرة. بتحليل معطيات العشق تكتشف الكاتبة أغوار الذات وتشرك معها القارىء : «ولنبدأ من أول لحظة، أجل هذه هي البداية يا قارئي التي أرجأتها من بداية النص ، فكن متيقظا معي لأني مع لجوئي لكل هذا السرد، لم أعرف بشكل يقيني ولماذا أنا في هذه الحالة الشعورية التي لا تدعو للفرح ، وتغرقني في كل هذا الألم والتعاسة، وكذلك أنا لا أعرف بالضبط لماذا أنا أكتب هذا النص ولا ما الفائدة من تدوين كل تلك الحقائق بتفاصيلها المرهقة ، ولا أدري لماذا أنا استدعيك دائما يا قارئي من أزمنة ربما أنت مستريح وراغب في بقائك فيها.. إنني أعاني وأنا في فراغ الصفحة أدور فأشبه انسان ابن سينا المعلق في الفضاء ولكني حين أنزع عني العشق والسكينة والحروف أصير أنا ذات الحزن» (ص ٣٥ – ٣٦). أحد دلائل ابن سينا على وجود النفس هو افتراض وجود انسان معلق في الفضاء بدون أي مؤثرات خارجية. والراوية تشبه نفسها بانسان ابن سينا المعلق في الفضاء والمعلق في فراغ الصفحة. ثم تردف قائلة حين أنزع عني العشق أصير أنا ذات الحزن» وكأن العشق جزء كامن في النفس لا علاقة له بما في الخارج، فحين تنزعه تصير هي الحزن أي أنه عندما تحكي الراوية عن حالة العشق فهي تحكي ذاتها، العشق هو الذات (الأنثوية؟) وكل التحولات التي تحدث للعشق هي تحولات تحدث للذات في بداية النص تجعل الراوية من الطرف الآخر مقرر النهاية : «حين قلت لك قبل أيام أن الخسارات قد بدأت، لم أكن أعي تماما أنها بدأت فعلا وإن كل لحظة تمر تجرفنا الى نهاية مصطنعة ــ أنت

صانعها ـــ وأن كل الذي يحدث الآن، أنت رتبته ونسقته جيدا، أدرت المؤامرة على خير وجه، وقطعا أبدعت اخراجها في هذا الشكل النهائي الذي تبان عليه وسط الصحاب» (ص ٨ ـ ٩). وتتوغل في النص بهذه المنظومة ، طرف صانع للنهاية وطرف ساكن يقبل النهايات كما هي . فتتحول الكتابة الى فعل ايجابي يجب كل النهايات ، فعل ارادي واع بكل المؤثرات الخارجية فلا تصبح الذات كانسان ابن سينا المعلق في الفضاء: «هل تراني يا قارئي، إنني أتمدد في هذه الفقرة عند حافة اللوم. هذه عينك تستنفر طاقات مقاومتي ولكني أرفض مساعدتك لي على الخروج من ذلك الحزن ، ذلك أنني استبقيه مرغمة ليكتمل النص، وربما إذ أفكر في ذلك بشكل مهرجاني مستهلك فإني حزينة فعلا وإذ أدعي إنني أمتلىء بالتعاسة لأنها أداة في الاستمرار الابداعي وربما الحزن يغريك يا قارئي للقراءة فإنني أعتذر عن ذلك الادعاء، فأنا فعلا أتعذب وأنت إذ تراني في تلك الحالة الاستسلامية تندهش..» (ص ١٨) يصبح الابداع قصديا وواعيا ومتوهجا للبحث عن الأمان من الفقد.

الخوف من الفقد هو الذي يتحكم في النص. فالعلاقة قد انتهت لفظيا في الرابع والعشرين من أبريل والكتابة بدأت من هذا التاريخ واستمرت حتى ٣٠ يونيو. في العاشر من يونيو كان القرار النهائي لانهاء العلاقة وتكتب الراوية عن العشرين يوما التي تلت ذلك وهي الفترة التي أيقنت فيها أن الخوف من الفقد هو الذي جعلها تتمسك بكل الأطراف المهلهلة الواهية. والخوف من الفقد هو الذي يدفعها الى التمسك بالقارىء والاستنجاد به . تشرح له ذاتها ـــ عشقها من خلال تقديم كل التفاصيل ، ثم تعتذر وتبرر : «أجد التفاصيل مهمة فأكتبها ، لأنني لن أقدر أن أقدم لك نفسي مجزأة ومهترئة فلا يتسنى لك معرفتي لما تجمع الأجزاء المتاحة فلا تكفي لتكوني في واقعك، حتى لو كنت بذلك الاسهاب أكون نفسي بشكل مزعج أو رخيص» (ص٥١). وهكذا تسرد الراوية كل التفاصيل، العشق ، الخيانة، الجسد، الكتابة، هي، هو، ولا تنسى أن تتأكد بين الحين والآخر من وجود القارىء معها. وتزداد مخاطبة القارىء حتى يصبح بالتدريج شخصية رئيسية : «أنت ترى إذن أيها القارىء إنك أصبحت المخاطب في النص وأنني قد نحيت محسن الى صيغ أخرى مختلفة ، وهكذا تدرك إنني ما كنت في حاجة إليه إلا لكي أخاطبه، ولما وجدتك قد ألفتني فها أنا بكل ود أحتمي بك وأبدأ ذلك الطقس من الاندماج معك ومعاتبتك أحيانا لأنك ربما تسيء فهمي وتعتبرني مخطئة» (ص٦٩). وكأنما استعادة التفاصيل هي محاولة لاخراج «محسن» من مجال العشق مع الابقاء على حالة العشق ـ الذات . أي محاولة لطرد كل الأجزاء المهلهلة في الروح والحفاظ على الحالة الأصلية : الحزن ـــ العشق ـ الذات . وبهذا يتزامن ازدياد مخاطبة القارىء والتوجه له مع التلاشي التدريجي لصورة «محسن» والتكثيف الشديد لحالة العشق وارتفاع نبرة الشجن. يخرج «محسن» من مجال الكتابة ليحل القارىء محله. إحلال واستبدال لمواجهة العشق؟ والراوية على وعي أيضا بهذا: «خشيت أن تدخلني لحظة خروج محسن وأنا أصارع الحنين» (ص٩٠) . هذا الوعي الشديد بخطورة الانزلاق في منعطف آخر هو علامة قرب انتهاء النص. أغرقت الراوية النص في تفاصيل العشق وتفاصيل الذات ثم ـ وكأنها ـ استردت وعيها لتنهض من العثرة وتعلن فجأة : «لقد قررت هذا وبشكل مفاجىء أن أتركه يا قارئي فهلا ربت على روحي التي تريق نفسها في هذا المتن ثم تنكمش في الهوامش تسد جروحها بالكتمان والحزن» (ص٦٩) . وكأن كل الصفحات السابقة وكل السرد يهدف الى اعلان هذا القرار ويصارع الخوف من الفقد. ومع هذا القرار المعلن ـ ولكنه ليس مفاجئا ـ تتغير نغمة الحكي ، فتبتعد عن التهويمات والشاعرية الشديدة وتصبح أقوى وأكثر حسما لتلائم الحالة الشعورية : «اليوم هو الثلاثون من يونيو، أعاني منذ ثلاثة أيام وأنا أهيىء نفسي للخروج الأخير من حيزك الانساني والمكاني، يجب أن ينتهي كل ذلك فعلا، ولكن من يمتلك قدرة الآلهة ليمسح بيده الآن على قلبي وقلبك، فنعود أحرارا وأبرياء» (ص١٠٥) . تستعد الراوية للخروج من الرمال معلنة انتهاء النص وخروج محسن منه. تستعين الراوية على ندوبها وجروحها بالقارىء:«تعال يا قارئي ، هذه يدي اسحبها من طيات الحكايا ، وأمدها إليك. خذني من فضلك الى الطاولة نفسها التي عندها تجلس، أريد أن أسند رأسي فيما بين ذراعك المستندة على الطاولة وبين قلبك ، فأنا أضعف مما اعتزمت أن أقدم لك نفسي، ربما تراني الآن عارية تماما لا أجد علامات أختبىء خلفها أو سطرا أتقافز عليه قبل أن أسقط أو معنى أتشبث به كي استمر، ولا حروفا تحتمل حزني» (ص ١٠٨ ـ ١٠٩) . بانتهاء النص تدرك الراوية انتهاء اللعبة وانتهاء طاقة الكتابة وتجد أن السيقان الرفيعة للكذب قد غطت كل المساحات. تجتث عفاف السيد كل هذه السيقان لتغطي المساحات الفارغة بكل تفاصيل ومعطيات العشق. وتتوقف بين الحين والآخر عن التوغل الأفقي للأحداث لتوسع بعض التفاصيل رأسيا عن طريق القصص القصيرة وفي السرد تقيم علاقة حميمة مع القارىء لتكتشف في النهاية زيف لعبة «التوافيق والتباديل» فتهرب من النص الى نصوص أخرى مخلفة وراءها القارىء المعلق في فضاء النص كما كانت هي معلقة في فضاء العشق. «أدخلك في النص لتجد نفسك وحيدا في العتمة ، مغروس حولك كل تلك السيقان الرفيعة، والتي لو سمحت لي أن أهمس في روحك يا قارئي بكل ذلك الهدوء والحزن أني سأبدأ بها نصوصا أخرى ـ فقد أتقنت اللعبة جيدا ـــ ولكن لن أكون أنا فيها، ولن تكون أنت فيها، لأنك ببساطة هنا، تهوي في الخدعة لأهيل عليك السيقان الرفيعة للكذب» (ص ١١٠).

نهاية غير متوقعة تطيح بكل الحميمية التي أرستها الكاتبة

مع القارىء طوال النص. وهذه الاطاحة في حد ذاتها تفقد النص مصداقيته كسيرة ذاتية . وتقدم الكاتبة تفسيرا لهذه النهاية فتقول : «لقد ظللت أرسخ طوال النص إن ما أكتبه هو سيرة ذاتية ولكن القارىء من صنعي أنا كمبدعة وأردت أن أضفره مع السيرة الذاتية لكيلا تكون تقليدية . وهذا القارىء هو قارئي الخاص جدا وقد اختزلت ذاتي في حرف الياء الملحقة به. جاءت النهاية قصدية وغير متوقعة لأنني أردت أن أوضح انني لم أكن تلك المسكينة المستكينة المجنى عليها طوال النص. بل كنت أغزل السيقان الرفيعة للكذب وأغرسها في حواف النص وفي قلب القارىء. لم أرد أن أكون مثل شهرزاد التي ظلت تحكي وتحكي حتى تمد عمرها ليلة. ولكنني أردت أن أحكي وأحكي للقارىء كي أستقطبه ثم أهيل عليه السيقان الرفيعة للكذب وأوقعه في نفس الخدعة التي وقعت فيها» (٩) , ويطرح هذا التفسير عدة نقاط أو بالأحرى احتمالات تأويل: أولا : أن القارىء ليس إلا الوجه الآخر للراوية وفي محاولاتها لايقاعه في خدعة السيقان الرفيعة للكذب تكرر الراوية بشكل محسوس كل التجربة التي مرت بها بل وتؤكدها ، ثانيا: تتفنن الراوية في تشكيل القارىء ثم تهيل عليه السيقان الرفيعة للكذب وكأنها تنتقم لذاتها المجنى عليها ، ثالثا : تستقطب الراوية القارىء ثم تكشف له الخدعة التي وقع فيها فتحدث له صدمة تلق تدفعه الى المرور بالتحولات التي مرت بها الراوية.

وهذا التأويل الأخير هو أكثر التأويلات تماسكا. فالعلاقة الحميمية التي تنشئها الراوية مع القارىء لابد وأن تستقطبه وتدفعه لاعادة التفكير في الشكل النمطي للعلاقات والاستماع للصوت الأنثوي . وهذه التحولات التي يمر بها القارىء بعد قراءته للنص فكرة ابداعية مكرورة فمثلا في رواية «قلب الظلام» للكاتب جوزيف كونراد يمر الراوي بتحولات بعد استماعه وروايته لقصة «كورتز» وفي فيلم «جسور مقاطعة ماديسون» يمر الابن والابنة بتحولات بعد قراءة مذكرات والدتهما ، وفي فيلم «المريض الانجليزي» الحاصل على جائزة الأوسكار هذا العام تمر الممرضة بتحولات تتمثل في لحظات كشف عديدة بعد وأثناء استماعها لقصة المريض الانجليزي. ولكن ما هي دلالة أي تحولات يمر بها القارىء في «السيقان الرفيعة للكذب» ؟ إذا اقتنع القارىء بوجهة النظر المقدمة له في النص فهذا في حد ذاته تغير في البنية القائمة. والراوية تبتدع قارئا نموذجيا تم استقطابه بالفعل في نهاية النص وكأنها تقرر حدوث التغيير في النص نفسه. اقامة علاقة حميمية مع قارىء نموذجي ثم خداعه في الفقرة الأخيرة من النص يحدث خلخلة شديدة في الصورة المتعارف عليها لامرأة تتحدث عن معطيات العشق.

سيرة ذاتية أم رواية؟ في الحالتين هي لحظة معرفة الذات وتعريتها ومحاورتها. النص ليس مجرد سرد لأحداث وقعت بالفعل بل هو محاولة لفهم هذه الأحداث وترتيب التفاصيل في نسق يكشف طبيعة الذات الكاتبة . الكتابة في حد ذاتها هي تعرف الذات على الذات من خلال الرؤية المعيارية التي تنتقي أحداثا وتهمل أخرى. «السيقان الرفيعة للكذب» رؤية ذاتية أنثوية للعشق. وهي ليست رؤية مغلقة على نفسها بشكل دوجماتي بل هي رؤية حوارية تشرك القارىء معها في التجربة وتقدم له تبريرات وشروحا وأعذارا وتطلب منه المساعدة. هي رؤية ذاتية تسعى الى الانفتاح على وعي الآخر والالتحام به لينتجا سويا صياغة جديدة للعشق. وفي النهاية أسوق ما قالته د. ماري تيريز عبدالمسيح في تحليلها لدنيوية الحب في «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي : «السارد هنا لا يجاهر بخطيئته بل إنه في حديثه عن تجاربه في الحب يكشف عن مكنون ذاته بما له وما عليه فيما يخصه ويخص الآخرين. ويتم الافصاح عن الذات في أسلوب ذيالكتيكي حواري يشارك فيه السارد والقارىء معا. حيث يخوض كل منهما التجربة عبر الآخر مما يهيئهما لتجاوز ذاتية الأنا لبلوغ الآخر. فالسارد يجاوز ذاتيته حينما يشرك القارىء في تجربته والقارىء يجاوز ذاتيته حين يخوض تجربة السارد. وإذا تحقق التواصل بين السارد والقارىء عبر التجربة الابداعية يكون ما يطلق عليه بالمفهوم الارسطي بلوغ التنوير Peripeteia وبالمفهوم الديني الهداية للحق» (١٠).

هوامش :

١ - أخبار الأدب ، ٢٧ يونيو ١٩٩٧ ، ص ٣.

٢ - شيرين أبوالنجا ، «رحلة جبلية .. رحلة صعبة». القاهرة ٩٦ ص ٢٣٤.

٣ - Shari Benatock, "Authorizing the Autoliographical." In Rolyn R. Warhal and Diane Price Herndl (eds.)Feminisms . USA. : Rutgero University Press 1991 p. 1041.

٤ - Georges Gusdarf, "Conditions and Limits in Autoliagraphy." In James Olney (ed._ Autoliography : Essays Theoretical and Critical . Princeton: Princetan Univerisity Press, 1980 p. 33.

٥ - حوار أجريته مع الكاتبة في ١٩٩٧/٧/٢٣.

٦ - يمنى العيد - السيرة الذاتية الروائية - مجلة فصول ص ١٢.

٧ - Umberto Eco The Role of The Reader : Explorations in The Semiotics of Texts . London : Hutchinson. 1981.p. 7.

٨ - حوار مع ادوار الخراط بجريدة الدستور ١٩٩٧/٨/٦، ص ١٢.

٩ - حوار مع الكاتبة.

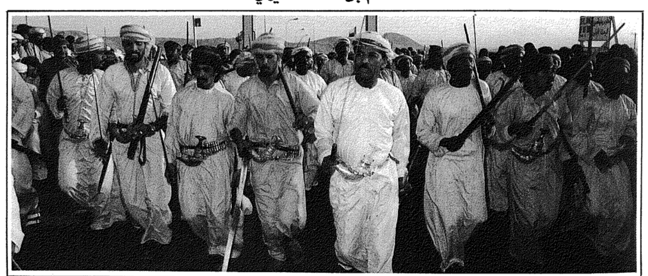
١٠ - ماري تيريز عبدالمسيح ، «دنيوية الحب في طوق الحمامة». ابداع، العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٩٦ ، ص ٩٢.

***

أداء بعض أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية

الرزحة والرواح

مسلم بن أحمد الكثيري *



١ - الرزحة

تعـــــريف :

في لهجتهم، نسمع بعض العُمانيين يقولـون إن فلانا من الناس «رازح» ، بمعنى الرجل الوقـور ، العاقل... من هنا نعتقد جاءت تسمية التقليد الموسيقي العُماني الشهير بـ«الرزحة»، وفي ذلك المعنـى منزلتها. فالرزحة يفتخر كل عُماني بأنه يجيـدها، ويسعى الى ممارستهـا أو الاستمتاع بحضور «الغيات أو الـزي» والمناسبات الأخرى التـي تؤدى فيها، لأنها ـ الرزحة ـ لا تعرف الفروقات الاجتماعية الطبقية. أو الفئـوية المهنية، فكل من موقعه الاجتماعي ، شيخا كان أو فردا بسيطا في القبيلـة، ينخرط في صفوف الرزحات دون أي شعور بـأن هذا يقلل من مكانتـه الاجتماعية أو يحط من سمعته، بل العكس، ربما كان ذلك رفعة من شـأنه، وقدره بين الناس... بهذا الشكل تمارس الكثير من أنماط الموسيقى التقليدية في عُمان، وهذه هي مكانة الموسيقى التقليدية في المجتمع العُماني التقليدي.

في لغتنا الأرشيفية الآن، نعرف الرزحة بأنها، نمط من الموسيقى التقليدية العُمانية، غير أنه من الواضح، أن الرزحة، كتسمية في اللغة الموسيقية التقليدية العمانية، هي تصنيف تعارف عليه التقليديون بحيث جمعوا في ظله عدة حالات موسيقية ـ أدبية نبطية ، كما في قولهم : «رزحة مسيرة» أو «رزحة قصافي» أو «رزحة لال العود» ، من هنا فان النمط قد يعني عندنا حالة موسيقية واحدة أو عدة حالات موسيقية يجمعها اسم الأداء الشامل أو اسم «الطرب» كالرزحات على سبيل المثال، فكل تلك الحالات الموسيقية التقليدية، يصفها التقليديون بأنها «رزحة» أو «رزحات»، وفي إطار هذا التصنيف الذي اتفق عليه التقليديون، تتحدد السلوكيات المعينة لكل مرحلة من مراحل الأداء المتعاقبة بتسميات مستقلة تدل عليه، كما نستشف ذلك من قولهم : «رزحة» مسيرة مثلا أو رزحة «قصافي» ، فبهذه الدلالات نعرف حدود وطبيعة سلوك أداء أي حالة من تلك الحالات الموسيقية التي تعرف أرشيفيا في مركز عُمان للموسيقى التقليدية بـ«الأنواع» على اعتبار أنها من نمط الرزحة، ولكنها في حقيقة الأمر تعرف بـ «الرزحات» عند التقليديين .. انها ـ الرزحات أو الأنواع ـــ التي ترتبط باسم الأداء الشامل، وبفعاليات وتقاليد اجتماعية عبر السنين ، جعلت منها طرازا واحدا من الانتماء الموسيقي ـــ الحركي ـــ الأدبي المتأصل في الموروث الثقافي الشفاهي العماني. وهذا النمط الموسيقي الموروث يعتبر من أشهر ألوان الموسيقى التقليدية للقبائل العربية في معظم المناطق الشمالية لسلطنة عمان، وتحديدا في المناطق التالية: المنطقة الداخلية ، المنطقة الشرقية، ومعظم ولايات منطقة الباطنة، ومحافظة مسقط.

لقد كانت الرزحات دائما منبرا لطرح جميع قضايا القبيلة والمجتمع العماني، فشعر الرزحة سجل تاريخي لحياة الشعب العماني، والشعراء كانوا دائما صوت قبائلهم ، وهم يتصفون بموهبة شعرية عالية، ويتميزون بالقدرة على ارتجاله في شتى الموضوعات الأدبية ، فالشاعر أو المهوي ـ كما يقول التقليديون ـ يبتدع النص كرد فعل لحدث شعري أو اجتماعي معين على نايحة وكسرة عادة ما تكون متوارثة . والشعراء الذين يقصدون أنواع الرزحة، لا يعزفون الآلات الموسيقية أثناء الأداء، وهم أيضا محل تقدير واحترام المجتمع.

وشعر الرزحة مغنى، وهو ينسجم شكلا ومضمونا مع المتطلبات الأدائية لكل نوع من أنواع الرزحة ، فمن الشكل الرباعي أو الثنائي في رزحات : القصافية والمسيرة، الى شكل القصيدة التقليدية التي تتجاوز العشرين والثلاثين بيتا أو أكثر في رزحة لال العود، وهذا الشكل الأخير يقسم أثناء الأداء ا شلات تطيح (تنتهي) كل شلة فيما يعرف بالكسرة. وهذا الشك أو النظام البنائي لشعر الرزحة النبطي، يتمثل كما ذكرنا الآتي :

الشكل الأول: ويعرف بالشلة

الشكل الثاني : ويعرف بالمقصب

وفي هذين الشكلين الشهيرين تطرق أغراض شعرية شتى، وبصفة عامة فإن شعر الرزحة يتناول على وجه الخصوص «الغزل والحماسة» ، الى جانب الموضوعات الأدبية الأخرى الدينية وغيرها من الأغراض الأدبية التي نعرفها في الشعر العربي.

الأداء الحركي

كثيرا ما تدل تسميات أنماط موسيقى عُمان للموسيقى التقليدية الى الأداءات الحركية التي تعتبر من صميم العمل الموسيقي ذاته، وهو ان لم يكن كذلك في رزحتنا، إلا ان التسمية ذاتها لا تخلو من الايحاء به، والأداء الحركي لأنواع الرزحة صنفان:

– أولا : «اليسول أو الجول» وهي الحركات الفردية أو الثنائية، التي يؤديها طواعية أي واحد من الرازحين في رزحات المسيرة والقصافي.

– ثانيا : «الزفين» وهذا عبارة عن مبارزات ثنائية بالسيوف والتروس يؤديها بعض المجيدين ضمن قواعد متعارف عليها عند التقليديين في رزحة لال العود. و«الزفانة أصلها حال اللال، ما حال قصافي ولا حال وهابي» و «من صاح الكاسر والطبل وعلقت الشلة لابد أن يدور صاحب السيف .. (الزفين) لازم (يكون) عنده دقة ومعرفة ودراية للسيف... لأن السيف ما كل واحد يحمله يزفن فيه» ورغم أن الأمر كذلك، يتردد كثير من الرواة عن ذكر زفانين مشهورين في منطقتهم أو ولايتهم، ربما يرجع سبب ذلك الى كثرتهم. والزفين يعرف من خلال براعته في حماية نفسه من سيف مبارزة ، وإن غلب لا يجرح خصمه الا في المواضع المتعارف عليها في أصول الزفن:

– جبهة الوجه

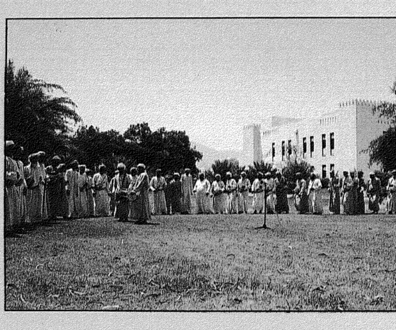
– اليدان التي يقبض فيهما الخصم الترس والسيف. والذي يجرح خصمه في غير هذه المواضع منقود .

لمحة عن اختلاف الأداء ، وبعض مشاكل التسمية:

إن العمانيين الذين يؤدون الرزحة بأنواعها أو الرزفة كما يسميها بعضهم، ومتعلقاتها مثل : العازي أو العزوة كما يدعى أحيانا، والتعيوطة، يتفقون على عدد تلك الأنواع

★ كاتب من سلطنة عمان.

والملحقات وترتيب أدائها في المناسبات الأهلية لسكان المناطق والمحافظات العمانية المترامية الأطراف. فمثلما هم متفقون حول مجمل التسميات والممارسات وطرق الأداء، يختلفون بشكل أو بآخر في مسميات أنواع الرزحة وأسلوب أداء ما يسميه التقليديون بالنوايح... وحتى في الكسرات. وهم يفضلون رزحة منطقة عن أخرى، وهذا ينطبق أيضا على النيابات والقرى في الولاية الواحدة، فالطبيعة العُمانية ذاتها تمتاز بمفارقات جغرافية واسعة، تتوزع بين السهول والجبال والصحاري التي قد تجتمع كلها في منطقة إدارية واحدة. وهكذا فإن رزحة الشرقية يختلف مزاجها عن رزحة الداخلية أو رزحة الباطنة أو رزحة محافظة مسقط، ونحن نلاحظ بأن رزحة المنطقة الشرقية مميزة بكثرة نوايحها المشهورة كالخالدية (نسبة الى ولاية وادي بني خالد) والصورية (نسبة الى مدينة صور عاصمة المنطقة الشرقية العمانية) وغيرهما. كما أن بعض الرواة يعتقد بأن رزحة القدماء كانت أفضل من رزحة اليوم، لأنهم يعتقدون بأن القدماء «كان لهم حماس في الطرب» وكان لديهم الوقت الكافي لممارسته. والى جانب هذا، فنحن نعتقد بأن الدور التقليدي للشعراء النبطيين في المجتمع قد طرأ عليه بعض التبدل، وان كنا قد لاحظنا اختفاء بعض أشكال الشعر والغناء التقليدي، فإن هذا التبدل بطبيعة الحال لا يهدد وجود الشعر النبطي ذاته، والموسيقى التقليدية المرتبطة به على وجه الخصوص. أما اختلافات التسمية لانواع الرزحة فهي شائعة في اللهجات العمانية من منطقة الى أخرى، وربما كانت رزحة المسيرة أكثر أنواع الرزحة التي تعدد فيها التسميات حتى أننا نلاحظ ذلك في الولاية الواحدة، ومن هذه التسميات: سيرة تسيرة،لقية، هبية،همبل أو هنبل، وهابي، شلات طريق، شلات الدرب. أما رزحة القصافي فقد يسمونها أحيانا قطفية أو قصافية أو قطافية.



أداء الرزحة :

كل مناسبات الفرح، التي يرغب أصحابها اضفاء جو من التكريم والجدية عليها، لابد أن تكون الرزحة أهم مظهر من مظاهرها منذ القدم والى وقتنا الحاضر. فالرزحة تؤدى في مناسبات كثيرة، عامة وخاصة فهي وسيلة التسلية والاحتفاء الجماعي الأول للعمانيين. وهي أيضا «وسيلة تعبير الناس عن مطالبهم عند الأئمة والولاة، وكانت وسيلة إعلان الحرب وإعلان الانتصار والموافقة على الصلح والتوسط بين المتحاربين» من القبائل. إذن فإنها الرزحة - تقام لأسباب كثيرة، قد يكون السبب عيدا وطنيا أو عرسا من الأعراس، أو لأغراض السمر والتسلية، أو استقبال ضيف، الى آخر ذلك من الأسباب الاجتماعية. وقد تقام الرزحة كذلك احتفالا بالأعياد الدينية مثل عيدي الفطر والأضحى المباركين. ويمتاز كل نوع من أنواع الرزحة بأسلوبه الأدائي الاستعراضي التقليدي، والرزحات وثيقة الصلات، الى درجة أنه يصعب أحيانا التمييز بين نصوص شلات النوعين رزحة المسيرة، ورزحة القصافية. والسائد في التقاليد العمانية ان تؤدى جميع الرزحات في مناسبة واحدة بترتيب أدائي حركي — نوعي على الشكل التالي: رزحة المسيرة ثم القصافي وبعده لال العود، إضافة الى قصيدة العازي (العزوة)، وصيحات التعيوطة.

إن نظام الأداء الجماعي لأنواع الرزحة المتعاقب هذا يأتي حسب متطلبات الوضع الاحتفالي ويتسم بمزاجين:

الأول: حماسي — احتفالي، فيما يسمى برزحة المسيرة، وذروة حماس المؤيدين لاشك بأنه يظهر جليا في نوع شلات رزحة المسيرة التي تعرف بالحربيات.

الثاني: تطريبي، وهذا هو جوهر العمل الموسيقي — الأدبي في بقية أنواع الرزحة: القصافي واللال العود. وطريقة أداء الرزحات (الأنواع) بشكل عام، تكون عادة اما على هيئة مسيرة، أو بصفوف متقابلة، وأنواع الرزحات هي:

رزحة المسيرة:

تؤدى على شكل مسيرة غنائية ، فحينما تكون أي مجموعة في طريقها الى مناسبة معينة كعرس مثلا، أو للمشاركة في تكريم ضيف كبير «ترتب شلة قوية الـذي تدخل بها مع الجماعـة» وأداء هذه الرزحـة حماسي كما عرفنا سابقـا على ايقاع سريع، والآلات هي طبـول الكاسر والرحماني. وهذه شلة نوعها حربية في رزحة المسيرة ثلاثية الأبيات قديمة، رواية صالح بن ثويني العلوي:

الايقاع:

الشـــلة :



التعيوطة والعازي:

يجب أن نتصور على سبيل المثال، بأن المجموعة السابقة التـي جاءت مـن مكـان ما،وهـي تـؤدي رزحة المسيرة، قـد استقبلتهـا جماعة مـن هـل الزي (المنـاسبـة). وبعد اللقـاء انضمت المجموعتان الى بعضهما البعض وتابعتا المسيرة الى المكان المخصـص للاحتفـال ثم تـدور المجموعـة كلها هنـاك دورة أو دورتين، وبهذا الشكـل تكـون رزحــة المسيرة قـد انتهت. مـن هنا يبـدأ مباشرة شـاعر مـن «أصحاب المكـان» بقراءة قصيـدة العازي الحماسية بـرفقة بعـض الأشخاص ومنهم حـاملو طبول الرحماني والكـاسر الى جانب صـاحب البرغـوم وهم يـرددون كلمة «وسلمـت» ويصيحون بـأعلى أصواتهم ويضربون على الطبول ضربات غير منتظمة بميزان ايقاعي. لأن الهدف منهـا فقط احداث نوع مـن الضجيج مع صوت البرغوم خلـف المعزي بعد نهاية كـل بيت. والعادة أن يستهل المعـزي عزوتـه «بصيحات» التعيـوطة كما في المثـال التالي من ولايـة العوابي وهي احدى ولايات منطقـة الباطنة.

ونلاحظ أن حرف الـ «ج» لا ينطـق في لهجتهم ، ويستبدلون به حرف الـ«ي» كما في كلمة «جواب» التي صارت «يواب» في مثال التعيـوطة التـالية، التي نقتطـع هنا جـزءا من بـدايتها للاختصار:

المعيـــط : والمسلمين تكبر

المجموعة : الله أكبر

المعيط يواب أهل السـيف يواب أهل الضيف
يواب أهل الطولة يواب رجـال الدولة
يواب شرار الحرب يواب طعن وضرب
يواب سلالة هود يواب برق ورعود

وقد تستبـدل كلمة الـ«يواب» بأخـرى مثل «أسـود» وهنا يغيب حرف الـ«أ» في هذا المثال الذي للاختصار أيضا ننقل جزءا منه فقـط وهو عن معجـم موسيقـي عُمان التقليدية الـذي أعده الدكتور يوسـف شوقي وساعده جمعة بـن خميس الشيدي من مركز عُمان للموسيقى التقليدية (٢٨):

ايه (هتاف طويل)

سود	ولاد العم المجموعة :	هي (صيحة قصيرة)
سود	بحر طم	هي
سود	سيل عم	هي
سود	جبل صم	هي
سود	أهل الصيحات	هي
سود	أهل الركضات	هي
سود	أهل الناموس	هي
سود	صف مايبوس	هي
سود	العدو منكوس	هي

على هذا الشكل ينتقل المعزي بين «صور المديح والفخر» حتى يصل الى آخر العبارة التي تقول : والمسلمين تكبر ـ الله أكبر، حينها يكون المعزي قد انتهى من عزوته، ثم يجاوبه آخر من ضيوف الزي بعزوة أخرى . وقد يقرأ الشاعر الواحد ـ أو صاحب العازي كما يقولون ـ أكثر من قصيدة التي تنظم غالبا وبالترتيب على الحروف الابجدية (الألفية) أو رقمية (عددية). والمثال التالي من رواية الشيخ محمد بن علي بن هاشل الجرواني من ولاية صحم ،وهي قصيدة قديمة في مدح البوش، نقتطع منها الأبيات التالية:

الألف : ألفت المثال — واثنيت مدحي في الريال
لي صادموا يوم الجتال — بمخلفات صارمات
ألبا : بطال المسلمين — إلهم عوايد من سنين
ياما وياما مجاهدين — فوج الخيول الصافنات

وبعد أن يستهل الشاعر عزوته بمدح أبطال المسلمين من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ويثني على الخيول ويوصفهن ويعتز بهن، يصل الشاعر الى مبتغاه من قصيدته هذه التي هي كما ذكرنا في مدح البوش، نختار منها حرف العين:

العين : عوجات الرجاب — إلهن شلاهيب جباب
يتزارجن زرج الحراب — وبهن ثرد الزايفات

حتى يقول :

الفا : في وجه البوش باس — لي يعجبوا ريال بهاس
ويكون من اشراف ناس — تاج وعالي الدرجات

وهذا مثال لشكل آخر من قصائد العازي يسميه الدكتور يوسف شوقي العازي **الموصول** (ميزناها بالحرف الأسود المضخم لتسهيل التعرف على سبب التسمية) ، لأنه يوصل العجز الأخير بالصدر الأول.

والعازي التالي لحافظ بن محمد المسكري، وهو واحد من كبار شعراء الرزحة أيضا في عُمان من المنطقة الشرقية، العزوة طويلة جدا ومشهورة، نقتطع منها بعض الأبيات فقط للتمثيل:

سميت بسمك يا غفور
يا من تسبح له الطيور
والحوت في لج البحور
يشفع لنا يوم الجيام
يشفع لنا يوم النشور
في ساعة شاب الغرور
وانظم سطور في سطور
وبمدح مشاييخ ولام
وبمدح مشاييخ صجور
ياللي على الدنيا نهور
خلوا لضاها ضوء نور
من بعد ما كانت ظلام

رغم أهمية التعيوطة، والعازي بالذات في الموسيقى التقليدية والشعر النبطي العماني، إلا أننا في هذا المقام نكتفي بتلك الاشارة حولهما التي نعتقد رغم استعجالنا في ذكر أمر العازي، قد أعطينا صورة موجزة عنه، وهذا هو الهدف الذي قصدناه وكذلك في بقية أنواع الرزحة ذاتها.

إذن بهذا الشكل يقدم العازي ومقدمته،وبعد انتهاء أمرهما تبدأ مباشرة الرزحة الصغرى (القصافي):

رزحة القصافي

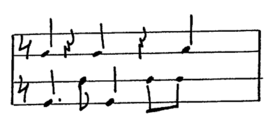
وهي «مال دورة» كما يصفها أحد الرواة، وايقاعها أبطأ عن سابقه في رزحة المسيرة (اللقية). وللقصافي نحاوي كثيرة، وأداؤ..ا يشمل كل واحد بمعنى أنه يمكن أن يشارك في أدائها أي شخص عنده الرغبة، **وشلاتها** تميل الى الغزل والقضايا الاجتماعية. والقصافي هي **الرزحة الصغرى أو اللال الصغير** من الناحيتين الموسيقية والأدبية، وهي أقل تعقيدا في هذا الصدد إذ أنها تستوعب الجميع، ويبدو أنها المكان المناسب لتدريب صغار الشعراء على طبيعة أداء الرزحة الكبيرة، وهي كانت تمثل التحضير لرزحة لال العود (الرزحة الكبيرة)، التي يتطلب أداؤها عددا مميزا من الناس، وشعراء من ذوي القدرات الخاصة على ارتجال الشعر، وليس بمن حضر كما هو الحال في رزحات المسيرة والقصافي.

شلة قصافي ثنائية للراوي خلف بن سعيد بن عبدالله الجابري من ، ولاية قريات:

الايقاع:

الرحماني :

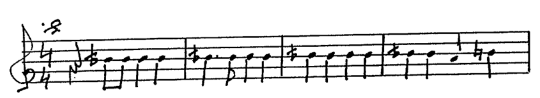
الكاسـر :



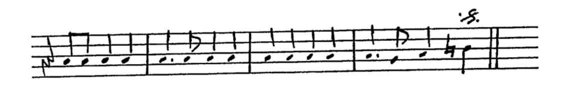
الشـلة :

بنشر سـلامي أول مـا بـديت واحـيي بالبلاد وأهـلهـا

وأرضها خصيبة ويالضامي رويت والمخـايل تسوج إف حلها



وأخرى ثنائية أيضا قديمة ، رواية صالح بن ثويني العلوي:



لا تنهيـلوا بالطـرب تبعـوا رسـم دريتـه

واجـف علينـا إبتـعب لوا تعرفـوا جصـته

رزحة لال العود :

وهـي تمثل ذروة عمـل الرزحـة الأكثـر تقنية، والأكثـر حرفيـة ان جـاز التعبير من النـاحيتين الموسيقيـة والأدبيـة (الشعرية)، بـل الرزحة ذاتها هي اللال، وفي هـذا المعنى يقول أحد الرواة من ولاية بوشر في محافظة مسقط «الرزحة أصلا أسـاسها الـلال لكن فيهـا أقسـاما» . وتـؤدى رزحة الـلال بنايحتين: نايحة قصيرة أو نايحة طويلة، ويمكن التعرف على النحاوي الكثيرة، التي تتفـرع من هذين التصنيفين،بـواسطة ما يسميـه صالح بن ثـويني العلوي - وهـو أحد الموسيقيين التقليـديين المعـروفين في عُمان ـــ «بمـد الحرف أو كسره» فالنايحة القصيرة حسب قولـه، هي التي يكسر فيها الحرف» وبالتالي مده يكون في النايحة الطويلة.

من هنا فإن كل نايحة تصنف على أنها طويلة أو قصيرة، نستطيع أن نلاحظ بأنها تتكون على الشكل التالي:

١ - النـايحة (الـلال): وهـي غنـاء أو صيـاح المطـرب كما يقـول التقليـديـون بالـلال وأبيـات الشلـة بـدون آلات مـوسيقية، وكـل صف في الـرزحة(الـلال) يفترض أن يكون له مطـرب مهمته أداء النايحة، لأنه ليس كل واحد يجيدهـا،وقد كـان أحد هـؤلاء المطربين وهـو سعيد بـن مرهـون بن شنـون السيابي مـن بين الذيـن قابلتهـم في ولاية قريات، وهو حافظ لعدد كبير من النوايح.

٢- **الكسرة أو القصفـة** : وهـو غنـاء **المقصـب**، تـؤدى بمصـاحبة الطبـول التقليديـة. والكسرة يبـدأها الصـف الأول الذي بـدأت عنده النايحة، فبينما مجموعـة الصف الثاني تظـل في مكانها «تميـل تتحرك مجمـوعة الصـف الأول حركة بطيئة برفقة الطبول على شكل نصف دائرة، الى حين تلتقي بمجموعة الصف الثاني، ولأن أداء الكسرة بـالطبع «حـالهم رباعـة» تقوم هـذه المجموعـة الأخيرة بمرافقة المجموعة الأولى حتـى تصل الى مكانها من حيث ما بدأت وهكذا تنتهي أو تطيح الشلة.

و**المقصب** الواحد يتكون من :

١ - عـدد غير محدد مـن الشـلات المترابطـة مـن جميـع نواحـي البنيان التكويني للقصيـدة النبطية، والشلة الـواحدة تقسـم عند الأداء بين صفـوف المؤديـن الى : « **رسغة** »،وهي مهمـة الصف الأول ومطـربهم و«ا **لوجيبـة**» وهي للصـف



الثاني ومطربهم. والشلات بشكل عام أنواع منها ما هو : ثنائي ، وثلاثي ورباعي، وهذا الشكل الأخير هو السائد في رزحة لال العود.

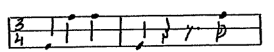
والنايحة أو الناحية كما يلفظها بعضهم قد تتسمى بصاحبها ، مثل نايحة ود ساعد، ونايحة مطوع أو تنسب لبلدة معينة، مثل : نايحة بوشرية، أو صورية، أو قد تكون مجرد نايحة غير معروف لها صاحب، وبالتالي تصنف تحت العنوان الكبير على أنها اما : نايحة أو لال قصيرة أو نايحة طويلة، و«كل نايحة تختلف (عن غيرها) في اللال» الذي هو مبتدأ غناء الشلة في رزحة اللال خاصة. وهذا الاسلوب ، هو نفس المنهج التقليدي المتبع في أداء كثير من أنماط الموسيقى التقليدية في عُمان، عندما يستعمل المغنون ألفاظا أو أحرفا معينة في الاستهلال الغنائي ،وان اختلفت تلك الحروف أو الكلمات من نمط الى آخر مثل: **اللال أو الدان أو اليوه** وطريقة تنفيذها، تبقى أهميتها عند الموسيقيين التقليديين لا تقل شأنا عن أي مرحلة من مراحل أداء الطرب (النمط)، وقد يتسمى بها بعض أشكال الغناء مثل رزحة اللال على سبيل المثال أو ما يعرف في الموسيقى التقليدية العُمانية بالدان دان.

ومن الممكن جدا أن يألف مسبقا أي مهوي (شاعر) المقصب أو يرتجله على أي نايحة يشاء، وليس هناك أي قيود تمنع أحدا من ذلك في عرف الموسيقى التقليدية العُمانية، فكل واحد يبني شلته أو مقصبه على النايحة التي تعجبه، أم أن يجاري غيره فيما لا يعجبه، فهذا لاشك من مقومات الاجادة. ومعنى النايحة أو الناحية عند هؤلاء التقليديين اعتقد أنه يمكن أن نستخرجه من شلة الرباعية التالية لعامر بن سليمان لمطوع:

يا عود مياحي نيحتني نياحي
ناوي على ذهابي ومنيي جريبة
وحمراح ما واحي باجلب نواحي
وبريع عليك نابه لي دارت مغيبة

يؤدي رزحة لال العود صفان متقابلان من أصحاب «اليمانة» وهذا الوصف نستعمله بالمعنى الذي أستعمله الراوي خميس بن سالمين بن خميس التمتمي من ولاية بوشر في محافظة مسقط، للاشارة الى أن أداء رزحة لال العود، تستوجب أن يكون المؤدي «متصوخا (مستمعا)» ممتازا، لأن وحسب تعبيره «فيه بعض الأشخاص يكون بجانبك وإذا انته تشيل صح، هو يشيل غلط.» وهو يفضل في لال العود أن «يكون في كل صف عشرة (أشخاص) و يكونوا يحفظوا الكلام اللي انته تعطيهم إياه.. يحفظوا بسرعة ويكسروا على الزانة (الآلات الايقاعية).. لأن الكاسر (نوع من طبول الزانة) يبغي ناس فهمانين يكسروا عليه..».

وتؤدى رزحة لال العود (الرزحة الكبيرة) في كثير من مناطق السلطنة بميزان ايقاعي ثلاثي الاضلاع على الشكل التالي:



وقديما كان حضور النساء من لوازم تمام الرزحة، وكان يعمل لهن حجاب تكون مسؤولة عنه عقيدة تعرف أصول الرزحة، وتغادر النساء الحجاب بشلة مخصصة لذلك من نوع القصافي تقام مباشرة بعد نهاية لال العود تسمى شلة وداع الحجاب وهذا مثال لشلة قديمة وهي لأحد مشاهير الرزحة في المنطقة الشرقية، بل وفي عُمان كلها، هو عامر بن سليمان لمطوع الشعيبي ،رواية / سعيد بن مرهون بن شنون السيابي من ولاية قريات:

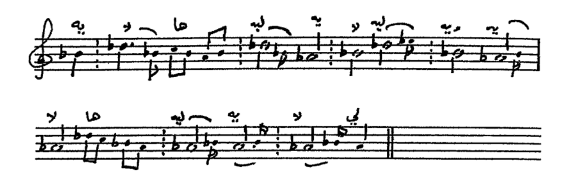
باوادع الـروم يوربعي بنشـوم
والجايني اليوم في الخـالدية
وجبلك يا بن دوم أنا شكيت مظلوم
ولا تزيدني وسوم خليت يديه

النايحة البوشرية ، احدى نوايح الرزحة الشهيرة، وتحمل اسم ولاية بوشر التابعة لمحافظة مسقط العاصمة، والشلة البوشرية التالية هي من مقصب طويل لا يحفظه كاملا الراوي خميس بن سالمين بن خميس التمتمي:

ربي رزجـني بكتسي بثوب ماجنة
على رغم كل حاسد بسـحب طريرة
بين الحشا والروح في الجـلب خافنه
ان يعلموا به النـاس ويضربوا تكبيرة

النايحة : أداء النايحة في جميع الرزحات يكون بدون آلات موسيقية والتدوين التالي يحاول الاقتراب من النايحة البوشرية من خلال التدوين التوضيحي لاحد اداءات الراوي خميس المتمي لهذه النايحة:

يه/لا/ها/ليه/يه/لا/ليه/ويه/يه/لا/ها/ليه/يه/لا/لي



مثال لشكل المقصب :

«شام» شاعرنا عامر بن سليمان لطوع الى زنجبار بشرق افريقيا، وكما هو معروف، فان التواجد العماني في هذه الجزيرة الافريقية منذ القدم قد قاد الى نشر الثقافة العربية الاسلامية في أجزاء كثيرة من شرق وحتى وسط افريقيا. وكانت أشكال الغناء التقليدي العُماني التي حملها معهم المهاجرون العمانيون الى هذه المناطق اثر واضح في الموسيقى التقليدية عند الافريقيين الذين اختلط بهم العرب العمانيون، وكان في مقدمة تلك الأشكال الموسيقية العربية العُمانية التقليدية هي الرزحة الشهيرة، والمقصب التالي عبارة عن حوار بين الشاعر وخادم مغنية بحرانية اسمها «لولوة أو ليلى؟» - ورد اسمها في المقصب - يدعى مبارك، كان الشاعر سليمان لطوع «يبي منه يكون يدله إلين يدخله عليها لأنه مغني واجد (كبير) يبي يتكلم، وهي راعية قبوس، تغني، روحها مهوية»، واقام شاعرنا في «سلطنة زنجبار» وبقي بها الى أن توفي رحمة الله عليه والمقصب التالي من رواية سالم بن خلفان الطالعي من المنطقة الشرقية ولاية بدية - الواسط. وقد ورد أيضا هذا المقصب في ديوان الشعيبي الذي أصدرته وزارة التراث القومي والثقافة بنص يختلف كثيرا عن هذا الذي بين أيدينا، ولم يكن هناك ذكر للمصدر الذي استقى منه الجامع النصوص. والديوان الذي كتب على غلافه «تأليف عامربن سليمان الشعيبي» قد قام بجمع محتوياته حفيد الشاعر الذي كتب في مقدمة الديوان انه قد اعتمد في جمعه على كبار «السن من الرواة والحفاظ» والنص التالي كما ورد في التسجيلات الصوتية في أرشيف المركز، ونحن هنا بكل تأكيد لا ندعي بأنه النص الأمثل:

أمر علينا مبارك يا طويل العمر

جالي نتمشى صوب المجهى يصهدة

جتله : نتمشى جالي : نمشي للبحر

كوس تسلي عالحشا وتبردة

جتله : مبارك جربك تبريزة عطر

جالي : العطر نسم الليلو المتهيدة

جتله : مبارك هيش اللي يعشى النظر؟

جالي : الخدود، ووجنتة متصفدة

جتله : مبارك هين الرمان الخضر؟

جالي : الصدر يا عامر لي ما تفندة

جتله : الثرية وإلا هي روضة جمر؟

جالي : الجمر رعية وهذه سيدة

جتله : الطريج اتدله والا ع الخطر؟

ممبي تراها ديرة متمردة

وهكذا يستمر الحوار بين سؤال وجواب الى أن يقول الشاعر على لسان الراوي:

يازا جلبي مثل لوح يرامي به بحر

مارة تشلة المسوي ومارة ترتبة

دعية محايرها تلالا شالغدر

لي دايرة بسيف الضليلة الباردة

والعين مشاعا لحراس القصر

ما ساهرت ليلة ولاياته أرمدة

وإذا تخطر نمل من ولاد الذر

اثر طريجا حتى العامي يفندة



الآلات الموسيقية

الآلات في موسيقى عُمان التقليدية بشكل عام محدودة الأنواع، وأكثرها آلات ايقاعية ومن أصول مختلفة، محلية عربية، وافريقية، وآسيوية. واذا نظرنا الى الآلات التي تستخدم في أنواع الرزحة فإننا لن نجد الى جانب آلة البرغوم أكثر من نوعين من الطبول هما :

– **طبل الرحماني**، وهو الطبل الكبير، وقد يختصر اسمه أحيانا ويقال: الطبل فقط.

– **طبل الكاسر**، وهو الطبل الصغير مقارنة بزميله الرحماني، ولا يتغير اسمه هذا في كل مناطق السلطنة.

– **البرغوم** : آلة نفخ من قرن حيوان المها،وهو وحيد النغم، وهو يعتبر آلة أساسية جدا في رزحة المسيرة بالذات.

ان هذين النوعين من الطبول العُمانية الرحماني والكاسر، هما الأكثر استعمالا في مختلف أنماط الموسيقى التقليدية على مستوى البلاد من شمالها الى جنوبها، وقد تختلف تسميات بعضها من منطقة الى أخرى، ولا توجد مقاييس موحدة لأحجام هذه الطبول عند الصناع حتى في المنطقة الواحدة، ولكن الثابت أنهما لا يفترقان في موسيقى عُمان التقليدية، وقد يصل عددها في بعض الممارسات الغنائية التقليدية الى أكثر من عشر طبول في آن واحد كما هو سائد في لعب الهوى من محافظة مسندم (رؤوس الجبال) التي تقع في أقصى شمال السلطنة على الحدود مع إيران.

٢ – الرواح :

في مناسبات الأعراس خاصة، ومناسبات الأفراح عامة يؤدى الرواح أو ما يسمى بـ «لعب الهوى» من قبل **الرجال والنساء** البدو والحضر من قبائل الشحوح والظهوريين والكمزاريين، سكان محافظة مسندم العُمانية، التي تقع الى أقصى الشمال، من أراضي سلطنة عمان، وتشرف على مضيق هرمز الحيوي على الحدود البحرية المشتركة لمدخل الخليج العربي مع إيران، وتعرف هذه المحافظة أيضا بمنطقة رؤوس الجبال. وفي حقيقة الأمر، كان هذا النمط من الموسيقى التقليدية يخص البدو سكان رؤوس الجبال الذين لا يزال الكثير منهم على رأس مؤدية في مدن المحافظة بعد أن أصبحت موطنهم الجديد، وكان هذا النوع من «النحل» (الغناء بلهجة أهل مسندم) هو الأشهر عندهم.

والواقع انهم في ولايات محافظة مسندم، لا يختلفون على المسميات المتعددة لأنواع **التقلبات** التي تصيب هذا النمط من الموسيقى التقليدية العُمانية، الذي يؤدونه بأربعة مسميات، وفي أربعة أوقات مختلفة أوبتعبيرهم في أربعة «فرور» (بمعنى أوقات بلهجة الشحوح)، وكل تسمية تدل على **فر** – وقت – محدد في أوقات النهار أو الليل.

إن تلك التقلبات أو التغييرات التي تحصل لهذا النمط الموسيقي التقليدي لا تشمل إطلاقا جوهر العملية الموسيقية – الحركية في الرواح بفروره المختلفة. فطريقة أداء حركات اللعب، بالنسبة للرجال والنساء، تظل هي نفسها في كل **الفرور**، وتحت كل التسميات التي تطرى يتكرر اللعب بدون أية تعديلات. والحال كذلك بالنسبة للغناء وطبيعة الايقاع الذي يشكل من

ت الطبول الكثيرة. والطبالون في نفس الوقت هم الذين يقدمون بعض الأداءات الحركية، ويغنون ـ أو شيء يشبه هذا ـ بمساعدة صفوف
نساء. والمجموعات التقليدية هذه تقدم نحل ـ غناء ـ الهوى ، البسيط كل مرة باسم جديد، يردد مع الكلمات القليلة جدا، الخالية تماما من
تركيبة لغوية، يمكن أن تعطينا شكلا أو بيتا شعريا معينا. ونادرا جدا أن يكون غناء لعب الهوى مصحوبا بنوع من الأبيات الشعرية، بل
بشكل لحني يختلف عن الذي نسمعه في بقية التسجيلات في أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية، ذلك في قرية كمزار ولصعوبة فهم
لغتهم نكتفي هنا بتدوين الغناء.



فرور الرواح :

– سيرحة : وتؤدى في الصباح من بعد الفجر الى حدود الثامنة صباحا

هو هو هو سيرحه

هو هو هو سيرحه

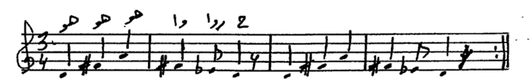
– ثم صدوري : ويبدأ من نهاية السيرح الى حدود الثانية عشرة ظهرا.

هو هو هو صودري

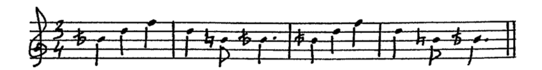
هو هو هو صودري

– الرواح : يستمر طوال فترة العصر الى ما قبل المغرب، وعلى نفس المنوال لا يتغير شيء، غير ذلك الرواح بدل صودري. وهكذا يأتي الفر الأخير في هذا المسير الذي يسمى:

– السيرية :وتؤدى بعد نهاية الرواح، وقد يستمر الأداء طوال فترة الليل الى ما قبل الفجر.وعلى الشكل التالي يكون غناء الرواح المتبادل بين النساء والرجال :



أو على الشكل التالي كما هو الحال في فيديو مسندم رقم (٧٠) المحفوظ في أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية:



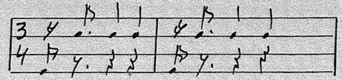
الايقاع :

كثرة عدد الطبول في الرواح، هي ميزة من مميزات هذا النمط الموسيقي التقليدي العماني، بل وهذا فعلا هو روحه وفعاليته ففي جميع فرور الرواح، يعتمد المؤدون ، وبشكل أساسي على طبولهم والأداء الحركي، في هـذا العمل الموسيقي. يشكل المؤدون صفا قد يتجاوز عدد الخمسة عشر شخصا، يقابلـه صف النساء بدور **اللعب والرد**، ويقوم بعض الطبـالين ، من حين لآخر بأداء استعـراضات جماعية، عبر سلسلة من التشكيلات والتداخلات ، بينما يدور صف النساء ببطء شديد لكي يعطي نصف دائرة تقريبا.

قاعدة ايقاع الرواح، هي مـا نسميه هنا بـ «الانقلاب الايقاعي»، كما هو الحال في البرعة رغم اختـلاف الميزان الايقاعي وأشياء أخرى كثيرة، وهذا الانقـلاب يمكن حصره أساسا بين طبلين، ولأن الطبول كثيرة ، فـان كل طبال يقلب على الذي قبلـه ، وهكذا تبدأ الجملة الايقاعية عند أول الطبالين:

اليد اليمنى :

اليد اليسرى:

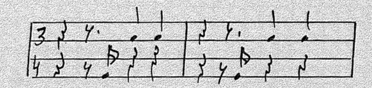


ثم يتبع ذلك الطبال الثاني:

اليد اليمنى :

اليد اليسرى :

ومهما كثرت الطبول فإن القاعدة الايقاعية تظل على هذا الشكـل محصورة مبدئيا بين طبلين، فلو كان على سبيل المثال، هناك اثنا عشر طبالا في أحد فـرور الرواح، فيسكون نصفهم يعزف الجملـة الايقاعية الأولى ونصفهم الآخر للجملـة الثانية. وهكذا هو المبـدأ، وهذا شأن الرواح أو لعب الهوى في مسندم، طبلا ولعبا.



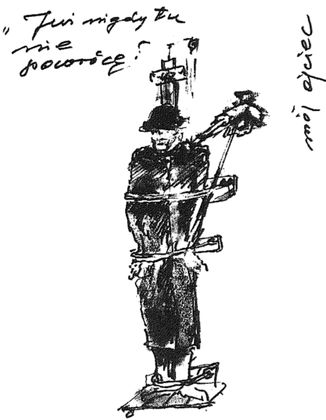


مسرح تادووش كانتور

البحث عن الحياة عبر الموت

هناء عبدالفتاح *





المكان. بولندا (وارسو)

الزمان عام ١٩٧٤

كنت على وفاق مـع المصلح المسرحي «جروتـوفسكي» (١) ويأتي الوفاق ليس لتفهم منهـج «مسرحه الفقير» فقط، بل ينبثق ـ قبـل كل شيء ـــ عن تلـك الاشكاليـة والصياغـة اللتين تبحثان لنفسيهما ـ داخل اللغة المسرحية ـ عن طريق آخر للتفسير ، وبعد جـديـد للتأويـل. في بـدايـات السبعينـات كنت أعـرض تجربـة مسرحية جديدة لي وهي « ملك القطن» للكاتب المسرحي «يوسف ادريس » قـدمتها مـع مجموعـة من الممثلين ـ الهواة ـــ الفلاحين الأميين ليس بـالقراءة ولا بالكتـابة فحسب بـل بمفهوم المسرح ومنطوقـه، لقد كـان المسرح يمثل لهم احتفاليـة و«مرسحـا» بل مرتعا للضحـك والتسامر وحميمية اللقاء، كنـا نسير معا ـ دون أن يعرف كل منا الآخر، هو في فرتسواي ـ المدينة البولندية ، وأنا في «دنشـواي» القـريـة المصريـة. تفـرقنـا آلاف الكيلـومترات، ويجمعنـا عشقنا للمسرح. وربما كـان الطـريـق مشتركا، لكـن المنهـج والأسلـوب مختلفـان لدى كـل منـا فـــ«معملية» مسرح جروتوفسكي تقوم في جوهـرها مع أسسي التي كنت أنتهجها في مسرحي آنذاك. لذلك كله قررت الترحال من مصر كلها للتعرف ـ عن قرب ـ على ذلك الصنو ـ قريني جروتوفسكي واللقاء به.

سافرت الى بولندا عام ١٩٧٣ في زيارة قصيرة للتعرف على مـا أود دراستـه فيهـا، وأعود إليهـا في عـام ١٩٧٤ للـدراسـة المتفحصة المتأنية لفنون المسرح.

هناك اكتشفت رائدين آخريـن لا يقلان أهمية في قيمة فنهما عـن جـروتـوفسكـي هما: يزويـف شـاينـا ـــ Jozef Szajna وتـادووش كـانتـور ـــ Tadeusz Kantor . هـذان الفنـانـان المسرحيـان ترجـع أصولهما الفكـرية والفنيـة المرئية الى فنـون التشكيل، وتحديدا لفنـون التصوير والسينوغـرافيا. لقد درس الاثنان الفنـون التشكيلية والسينغوغرافيـا بالمعاهد الاكـاديمية البولنـدية المتخصصـة. هجرا فنون المسرح التقليـدية، ليتفـرغا لفنون السينوغرافيا والتشكيل داخل إطار الاخراج المسرحي.

كـان الفنـانان يختلفـان عـن جـروتـوفسكي إختـلافـات جوهـرية. ففن شـاينا وكانتـور يعتمد في المقام الأول ـــ على فن التنسيق التشكيلي وهـارمونية العـلاقات المرئيـة والبصرية بين مفـردات العـرض المسرحـي بـأكملهـا. بينما اعتمـد مسرح جروتـوفسكي على الممثـل وينتهي عنده. انه ينقـب في سراديب روحـه عن الحقيقـة، ويصيـغ هـذه الحقيقة عبر أنـات الممثـل/ الانسان وعـذاباتـه فيستحيل لـدنه قـديسا. بينما كـان شاينـا وكانتـور يعدان الممثل مفـردة من المفـردات كالديكـور أو المهمة المسرحية (قطعة اكسسوار) أو على أحسن تقدير جزءا من لوحة فنية، تتسـم بجمالها الشكلي وقبحها الـداخلي مثلما نشاهـد عند شاينـا، أو قبحها الخارجي، وجمال محتـواها الـداخلي كما نرى عند كانتور.

اكتشفت ـــ عندئذ ـــ في بولندا أننـي أمام تجريـب مسرحي عالمي، يعبر بخلاصة بليغة عـن نهايات مرحلة للمسرح العالمي في القرن العشرين، يـدخل بها من أوسع أبوابـه الى مشارف القرن الـواحد والعشريـن... ويـاللغـرابة !! فـإن مسرح هؤلاء الـرواد الثـلاثة يـدفـع الناقـد ـــ اليوم ـــ أن يجزم بـأن مفردات اللغـة المسرحيـة تقـوم في لحظـة سقـوط الأدب، وتنتعـش في ازدهـار الـرؤية التشكيليـة، وتتعمق في تفهـم سينوغـرافية المكـان، ولا محدودية الـزمان. إن مسرح هـؤلاء الرواد يضعنـا أمام تعـامل جديـد لفكرة المسرح التـي تتخلص مـن قيود الكلمـة، ومباشرة شعارهـا وسذاجـة مقولتهـا، والاستغراق في مـدلولها اللفظـي والمعنوي (المعنى).

★ مسرحي وأستاذ جامعي من مصر.

لـذلك يغـدو مسرح هؤلاء وعلى رأسهـم «كـانتور» الـذي نتعرض لـه اليوم، هـو شعر الشعر، خـلاصة الفـن المسرحي، نستشف - عبّر أطره - قدرة كـانتور ورغبته الحميمة، والحاجة الدؤوب في البحث عن جوهر الجوهر، واستنباط ما هو أثرى من الكلمـة، وأغنـى مـن الشكلية الجامـدة، وأعمـق في التلقـي مـن استرخاء المتلقي الجالس في كرسيه مضطجعـا! ومهما اختلفنا حـول كـانتـور أو اتفقنـا مع أفكـاره، أو ازددنـا ابتعـادا عـن أطـروحـاتـه، الا أن كـانتـور يمثـل بجـوار «شـاينـا» و«جروتوفسكي» عبقرية في البحث عن الخلاصة الفنية، ونقاء الفكر المسرحي، وسيطـرة الرؤية، والثراء الذي لا حـد له، لفقر المواد المستخدمة في سينـوغرافية العرض المسرحـي، فيستحيل مسرحه ثراء بلا حدود، وفنا مـن الفنون الخالصة التي تتخلص من الشوائب والقشور لحساب الجوهر الفني.

ومما يبعـث على الدهشـة أن جروتوفسكـي ومعه كـل من كانتور وشاينا ونفر قليل من المبـدعين البولنديين الذين كانوا - لفترة زمنية تـزيد على نصف قـرن من الـزمان - قـابعين في ظل نظـام سياسي شمـولي شيـوعـي مغلق، إلا أن هـؤلاء الفنـانين أنفسهم قـد خرجـوا من عنق الـزجاجة، ليشيعـوا آنذاك ثقـافة مسرحية جديدة، ليس في بـولندا فحسب، بل في العالم أجمع على الرغم من الستار الحديدي الذي كـان يمنع أشعة شمس المعرفة من التسرب من بولندا وإليها، بل يمكن لنا القول إنهم استطاعوا أن يشكلوا لغة مسرحية عالمية جـديدة تعكس بوضوح مسارات تختلـف في الجوهـر والشكـل عـن منجـزات المسرح العـالمي في نهايات القرن العشريـن . إن النظام السياسي الشيوعـي السابق قـد فرض بقـوة الحدود والأطر التـي ينبغـي عليها أن تتحـرك داخلها الثقافة البولندية، وهي تتلخص في تعبير الفنان عن نفسه دون قيود، على شريطة عدم التعرض بـالهجوم ضد هذا النظام، وفي مقابل ذلك تنفق الدولة على الثقافة بلا حدود وبأموال طائلة على مسارح الـدولة الستين، كي يستغـرق المثقفون ومـن بينهم الفنانـون في إنشغالهم بـالحركة الثقـافية والفنيـة ويتناسـون سياسة النظـام الشمولي الديكتاتوري ، ولم يتفهـم النظام شيئا من ابداع الفنان الخالص أو يضعه موضع الاعتبار.

لقد أطلق العنان للفنان البولندي للتعبير عن نفسه من جهة داخل قيـوده، لكنه استطـاع أن يبدع بهدوء، ويثـور في الوقـت نفسـه على هـذه الحدود، محاولا من الجهـة الأخـرى استكمال أدواته، وصياغتها و، والبحث لها عن مهارات وتقنيات جديدة ، تعينه على اتقان مفـردات لغة العرض المسرحي، سـاعد ذلك على تواجد مسرح «للربرتوار» المسرحي القومي والعالمي ، والتعامل معه بحرص ودربة، وشكل ذلك من جهـة ثالثة مكونات المتلقي المسرحي البولنـدي العاشق لفن المسرح ، واستطاعـت بولندا أن تقيم نهضـة مسرحية ، ثـابتة الأركـان ، قائمـة على خلق مسرح قوى مستنير، متماسك الأطراف ، لكنه سـاكن ، متأنق ، جذاب . وعندما كان يحاول البعض القيام بخلاف ذلك ، كانوا يواجهون إما بإيقاف إبداعاتهم أو نزع إعلانات و«بوسترات» مسرحياتهم مـن حـوائط واجهـة المسرح بحجج وذرائع غير مقنعـة كـانـت الرقابة تعدها وتطهوها طهيا من أجل ذر الرماد في العيون.

وفي ظـل هـذه الظـروف السيـاسية القـاسيـة ، تـزايـدت لامركزية الثقـافة بشكل عام، والثقافة المسرحيـة بشكل خاص، حيث إن أعظم مسرح لم يكن بالعـاصمة وارسو، بل في الجنوب، وأعظم أوبرا في الشمال، وأهم المراكز الثقافية في وسطها. وهكذا توزعت خـريطة الثقافة المسرحيـة في انحاء متفرقة مـن البلاد. لكن الأمر مع ما يبدو عليه مـن اتساع في رقعة الخدمة الثقافية ، إلا أن الرقـابة / ومحاكم التفتيش/ كـانت تقف بالمرصـاد ضد تأويلات المبدعين وتفسيراتهم داخـل رؤاهم المسرحية المتضمنة معـاني الحريـة والاستقـلال عن الامبراطـوريـة السـوفييتيـة والتحرر من ربقة الشيوعيين والمطـالبة بالتغيرات الجذرية. ولم يكن الفن المسرحي يعبر عن ذلك بتناول مباشر ممجوج أو شعار خطابي فـج، بل كان الفنانـون ينسجون بقرائحهم نسيجـا فنيا يغوص في أعماق الرمز، وتخرج من بحوره كنوز التعبير، وزخم الأفكـار ، وجمال الصياغـة ولـذلـك حكم على هـؤلاء الفنـانين المستقلين المتحررين بالموت، فلا تمويل ، ولا دعاية، ولا تشجيع، بل النفي والاحباط.

لذلك كله اضطر جروتـوفسكي أن يحكم على نفسه بالنفي، ليس خارج بـلاده، بل نفى نفسه داخلها، مما سـاعده في البحث عن ذاتـه ، وتفجير طاقتـه البشرية بكل مـا تحمله مـن مضامين ومشاعر، للابداع الحقيقي ، دون تمويل حكزمي، أو سند تموله معونات من السلطة. فينشيء جروتوفسكي (معهده لفنون الأداء والبحوث عن أساليب الممثـل) أي «المعمل المسرحي» ويعتمد فيه على الممثـل اعتمادا جوهـريا وأسـاسيا ونهائيـا، كما يخلع عـن ممثله زيه المسرحي، ومـاكياجه، وديكوراته، وإضاءتـه، وكل ما هو خـارجي، يعـريه تمامـا من شـوائبه ، لكنـه يعمق روحـه، ويسعى الى إثرائها.

وأهم ما استطاع جروتوفسكي فعلـه هو أنه لفظ من داخل الممثل قناعه الداخلي المقيد لحريته، فينـدفع ذاك اندفاعا أقرب الى الجنـون وخبل الـدراويش الى تحقيـق معجزتـه ، حيث يتعـرى الممثل من كل شيء، إلا من انسانيته المفرطة، فينكشف في مواجهة ذاتـه ، حـرا صـادقـا، ليحقق فنـا مستقـلا صـافيـا. ويحيـل جروتوفسكي هذا العري - هـذا الفقر المادي الخالي من الزخرفة والتحايل - الى ثراء انساني خالـص لا غنى للممثل عنه. لذا يغدو هذا المصلـح المسرحي الكبير، المتمرد الأول والمعـارض في جيش المعارضين الواقفين ضد النظام الشيوعـي الرافض لحرية الفرد وتحرر الابداع!!

أما يوزيف شاينا هذا المبدع التالي من مبدعي لغة المسرح الجديدة ، فرغم اتفاقه في بعض مفاهيم جروتوفسكي، ورغم تعاونه المشترك على مستوى سينوغرافية العرض المسرحي «أكروبوليس» ومشاركته له في إخراجه ، الا أن يفصل بين الاثنين الكثير. في المنهج والرؤية والتناول ، وتنطبق الملاحظة ذاتها إذا قارنا شاينا بكانتور حيث يبدو ظاهريا أنهما مشتركان في رؤية التشكيل، لكنهما في التكوين الداخلي لمفهومهما عن المسرح مختلفان اختلافا واضحا في النظرة الى الرؤية السينوغرافية للعرض المسرحي. إنهما يشتركان في فكرة التعامل مع الممثل إنه عند شاينا وكانتور لا يملك شخصيته المستقلة، ومقوماته الفردية، بل هو أقرب الى التابع الى الممثل/الماريونيت / المانيكان. تأثر كانتور - عبر هذا المفهوم - بالمصلح المسرحي الكبير والمخرج الانجليزي (إدفارد جوردون كريج - .E. G Craig) [٢] صاحب فكرة الممثل /—الدمية/ الماريونيت لخلق ممثل طيع يتحرك وفق خيوط اللعبة التي يمليها عليه المخرج، كما يحرك الممثلون خيوط /العروسة/الماريونيت.

لقد سرق شاينا وجه الممثل ليخلق له وجها جديدا.

بهذا المنطق يقوم شاينا - عن وعي — بتجويف روحه، ليبعث فيه حياة تتواصل مع حيوات شخوصه الأخرى فوق الخشبة، لتتناغم جميعها في نسق تشكيلي مع أدوات العرض المسرحي الأخرى. يقوم بتجميل قبحه الخارجي، ليكشف عن خبايا بصيرته ، فيحيله بطلا إنسانيا عاديا مثلنا .. أو على الأقل إنسانا قريبا منا. إن شاينا مؤمن إيمانا لا ريب فيه بأن العالم قد أورثنا قيم التدمير القبيحة، وخلق منا أناسا مشوهين في دواخلنا ، محبطين في سرائرنا، نحيا في معسكرات موت جديدة شيدناها بأنفسنا بعد تلك التي خلفتها لنا الحروب وألقت بظلالها على أنفسنا وأرواحنا.

كانتور معزوفة موسيقية تعزف ألما

أما كانتور موضوع دراستنا - فيشيد مسرحه (كريكوت ٢ - CRICOT 2) تحت الأرض، في سرية تامة ، في شقق خاصة، بعيدا عن أعين الرقباء و«الجاندارم» وعسس الثقافة الرسمية، ليقدم فنه المسرحي الخالص المستقل. يستعين كانتور بالخلاصة ويضرب بالتزخرف والتفلسف عرض الحائط. ينقب مثل جروتوفسكي عن الجوهر ، فيقدم عري العري الانساني فوق الخشبة عبر تخمة الأزياء التي يرتديها ممثلوه وأسمالهم . يسعى الى التعبير عن كل ما يحيط بهم، وكيف يتشكلون وفقا لما يمليه عليهم هذا العالم الخارجي، داخل ديكورات تلخص رؤاهم الداخلية لهذا العالم. تجعلنا - كمتفرجين - شركاء في الحياة مع الممثل الانسان ، ومع اكسسوارات (مهمات مسرحية) تصاغ وتشكل وفقا لما تمليه على الانسان من أقدار وإرادات، يبدع فيها كانتور ردود أفعال إنسانية لأفعال غير انسانية ، تدمر الانسان وتصوغه وتعيد تركيبه وفقا لهواها ، وتملي عليه ما يحلم به ، وما عليه فعله. لذلك لم يعد كانتور في حاجة الى الممثل/الحي، بقدر حاجته الملحة الى الممثل/ المادة الخام التي يصوغها كانتور بتلاحمها مع قطع الاكسسوار والديكورات والأزياء والماكياج «البهلواني» والموسيقى وغيرها من مفردات العرض المسرحية، لتشكل سينوغرافية ما نراه وما نشاهده عبر عيون مخرجنا كانتور،. إن جميع هذه المفردات تنوب عن الكلمة الأدبية ، لكنها لا تحل محلها. فالكلمة تتغير وظيفتها في مسرحه، وتستحيل من كونها «أدبا» الى ضرورة أن تكون «دراما». تتساوى — بهذا المنطوق الفني - بنفس القدر في الوظيفة مع مفردات العرض المسرحي المعروض فوق الخشبة، وتتوازى معها في فعل الحدث وتتضافر في التأويل.

منذ البداية كانت حصيلتي
- يستطرد كانتور -
منذ البداية ،
لم تكن حصيلتي في الفن مجرد «موديل»
أو انعكاس للحياة
أو حتى للواقع.
انها عقيدة بدائية
ونظرية «للطبيعية»
وللمادية!!
الفن هو
إجابة
عن
ماهية الواقع
إنه تلك الضرورة الملحة.
تلك الاجابة
إنما هي - ربما -
جوهر الابداع
عندما يكون أكثر مأسوية.
هذا الواقع
تكون فيه أكثر قوة من الداخل
ضرورة الاجابة
إبداع
واقع آخر
حر
مستقل
قادر على أن يقدم انتصارا أخلاقيا

أمام منافسه الأول
معلنا الانتصار
معيدا لزمننا
كبرياءه الروحي.

في أعماق تادووش كانتور نلتقي بعشقه الخاص للبنيوية والسريالية، وبفن التصوير التجريبي الذي يطلق عليه "Informal" وبالدادية التي كان الفنان - شاعر المسرح - يستقي منها عن كثب إبداعاته، وقبل كل شيء نلتقي بتأثره بالتجريبي المسرحي «دوشامب» و«بالهابننج - happening» (٣) يصف الناقد المسرحي Gerald Carssiot Talabot أعمال كانتور المسرحية: «بأنها إبداعات ليس بالامكان تحديدها داخل أطر معيار أو تيار فني واحد - ويستطرد الناقد تالابوت قائلا - لذلك يصعب تصنيفها في اتجاه مسرحي بعينه، أو قالب فني بذاته..» فكانتور منفتح على ابداعات الآخرين، وفي ذات الوقت أصيل أصالة لا حدود لها، وذاتي أشد الذاتية، شاعر مسرح، مستقل في فنه الى أقصى درجات الاستقلال.

يقول كانتور: «بجوار أحداث النص المسرحي، ينبغي أن تتواجد أحداث خشبة المسرح. فهذه الأحداث الأخيرة، يجب أن يفكر فيها المخرج تفكيرا عميقا، بتزامن يسير جنبا الى جنب مع الأحداث. فأحداث النص مادة «جاهزة» وقد انتهينا منها. لذلك فإن تلمس خشبة المسرح يجعل خطوطها السينوغرافية تشكل هذه الأحداث في اتجاهات غير متوقعة بعد أن تخلق لكل حدث منها نهايته الخاصة. وأنا لا أفهم على الاطلاق ما يسمى بالنهايات السعيدة!» (٤).

ويرى الناقد السينوغرافي الفرنسي دينيس بابليه Denis Bablet أن كانتور في فنه بنيوي ولا بنيوي. «تعبيري ولا تعبيري — يستطرد الناقد بابليه إن كانتور عاشق للتيار المسرحي باوهاوس — Bauhaus (٥). يقف بالمرصاد ضد العلمية في فنه، يستقي فنه من المنابع الأصيلة للرمزية، تتقاطع تأثيراته مع الفانتازيا، إنه الأخ الروحي لفيتكاتي - Witkacy (٦) وشولز (٧) وهو في الوقت نفسه مبدع فريد، ومتفرد في فنه، متفرد لأن جراح فنه تبقى مثخنة على الدوام ومسرحه ترتفع هامته، متعديا هامات أولئك الذين لا يقلدهم، ومع ذلك فهو معجب بهم. ومتفرد، لأنه يصل بين تناقضاته الذاتية في «عقد» من التوحد والهارمونية لا تنفرط حباته».

إن أهم ما يلفت نظر الناقد ورجل المسرح، هو موقف كانتور غير القابل للتغيير حول قضية توحد الفنون ومزجها ودمجها في كيان إبداعي لا ينقسم ولا يتجزأ. فمن ناحية تهبنا أعماله منذ ظهورها في أفق التجريب العالمي، وصولا لتقديمها وإخراجها فوق خشبات مسارح غير تقليدية، تهبنا شمولية فنية غير محددة الأبعاد، بينما نلاحظ أن أطرها المادية فقيرة، لكنها غنية في الصيغة، وعميقة في الدلالة. ومن ناحية أخرى تمنح البعض من هذه الابداعات تحديدا وفصلا واضحين بين الانساق الفنية التي يستخدمها كانتور في أعماله المسرحية بمهارة وعبقرية.

يقول كانتور. «أبدأ في ابداعاتي المسرحية من «مسرح الصفر» .. ولا يعني هذا أنني أبدأ من موقف درامي/مسرحي يعادل «صفرا»، ولا يعني هذا كذلك أنه انقطاع في مسرحي بالمفهوم الحرفي لمصطلح «صفر» — عن مادية العمل الفني ومواضيعه. بل هو ابتعاد - تحديدا - عن فكرة المسرح التي تقوم حتى اليوم على ابداع فن يتجه بشكل متصاعد نحو جيل الانفعالات، واقترابا منه في منطقة تتزايد فيها ردود الأفعال ضراوة، والتعبير المسرحي ميلودرامية، تمثل هذه الفكرة بداءة ووهما. فالفن الذي يعبر عني إنما يمثل منطقة «قاع» الحياة اليومية عبر حذف التعبير المبالغ فيه، واخفاض درجات حرارة الانفعال الصاخب، يمثل هذا مسرحي الذي يقف بالمرصاد ضد الوهم، وضد فرص مواءمة الفن للواقع والالتقاء الملح به. (٨)



يقول كانتور عن موقفه من الفن:

كان هذا توافقا مع
طبيعتي،
مع قدر التمرد
والاحتجاج
هذا الموقف الذي
كان فيه الواقع لا إنسانيا
قد أثار في نفسي
استفزازا قويا غير عادي
للاجابة
منحني قوة وعنادا
أحتاجها لابداع
عمل فني عظيم
وحول هذه العظمة
كانت نفسي تواقة إليها
في ظني أنني أوضحت
بشكل كاف
دور الواقع،
الذي جاءني،
طوال حياتي
والذي دوما
أعود إليه،
رغما عن مختلف أشكال المنطق
وأشكال الثوابت والاستقرار العقلي.

يمكن لنا أن نرصد كانتور - دون تردد - في خريطة المبدعين المسرحيين التجريبيين المعاصرين ، باعتباره وجودا مبدعا، وواحدا من أولئك الذين قاموا منذ بدايات الأربعينات وحتى موته في عام ١٩٩١ بتغيير المادة التشكيلية واحالتها من مجرد مادة صماء الى كيان حي فعال تبدعه الحالة المسرحية.

وكانتور - بهذا المفهوم - يمثل واحدا من أهم التشكيليين المعاصرين من جانب ، ومن الجانب الآخر واحدا من أشهر مبدعي التجريب المسرحي البولندي والعالمي في القرن العشرين. وبموته ينهي مرحلة خصبة من هذا التجريب.

منذ الثلاثينات من هذا القرن انشغل كانتور بالرسم (التصوير) والمسرح (على المستويين: السينوغرافيا والاخراج المسرحي). يعني هذا أنه أبدع أعمالا التقطت من التجريب الطليعي آنذاك أفضل ما فيه، فيتواصل تجريبه بالتجريب العالمي المعاصر. نشأت هذه الأعمال في اللحظة

التي كان التجريب المسرحي في أمس الحاجة إليها.

«إن الأحـداث والحوادث الصغيرة والكبيرة ـ يستطـرد كانتور ـ ليست عادية، يوميـة، مملة تتسم بطابعها التقليدي، بل إنها مـادة جيـدة يمكن لنـا أن نخلـق منهـا «خليطا منهـرسـا» ومنغـرسا في الـواقـع. التقطها مـن الطريـق اليـومي، أمنحهـا استقلاليـة ، أخلصها من مسبباتها وآثـارها المترتبة عنهـا، أعيد ترتيبهـا ، أبدعهـا بشكل غير متكرر وغير شـائع، حتى تتـواجد مستقلة، فتجتذب المتلقين [٩].

ويعلق كانتور على حديثه شعرا.

إن واقع الحياة
وقد رسمته بقدر كاف
ووضعته في مكانه الصحيح
وفيه أو ضد ما فيه
يوجد مسرحي
تصاويري ورسوماتي
أعمالي الفنية
ذلك الواقع .. الآخر
مستقل
وحر.

المولد والمنشأ

ولـد كانتـور في السادس مـن أبـريل عـام ١٩١٥ بمدينـة فيليوبـولي ـ Wielopole (وهو اسـم لاحدى مسرحيات كـانتور الهامة) . إنها مدينة صغيرة تقع في شرق بولندا ـ تفترش ميدانها الكبير بعـض الشـوارع الفقيرة، وأمـاكن العبـادة، وبئـر مـاء. اتسمت احتفالات المدينـة الموسمية بنوع من التظـاهرات الفنية، والمسيرات الشعبية، الـزاخرة بـالأعلام والأزيـاء الملونـة، التي يرتديها الفلاحون والفلاحات، والفئات الشعبية.

«الأب/ المدرس ـ يستطـرد كانتور ـ لم يعـد من الحرب الى بيته. أمـا الأم وأنا.. فكنا نقطن نحـن الاثنين عند شقيق جـدتنا، الذي كان رجـل دين داخل الكنيسة ـ وكان هـذا يعد لطفل مثلي عالما زاخرا بالأسرار ـ حيـث كنت أشعر في أعماقي بشعور متين قوي بالروابـط العائلية. كنت أنظر بفخر الى شقيـق جدتي وهو يتلو آيـات من الانجيل. فضلا عـن أنني ـ كجميع أقـراني من الأطفال ـ كنت أطير فرحا لأشـاهد هذا الكوخ الشعبي المصنوع على شكل لعبة (والمسمى بالبـولندية): شوبكا (Szopka) . وهو كـوخ مليء بـالشخـوص العـرائسيـة التـي تمثـل شخصيـات وحواريـي المسيح احتفالا بعيـد مولـده أو بعيد القيامـة المجيد، حيث «الكواليس» الملونة ، وحراس المكان بخوزاتهم المعدنية ، في عام ١٩٢٢ انتقلنا الى مدينـة تارنوف (Tarnow) ، داومت هناك الدراسة في المدرسة. «تـارنوف» مدينة قديمة تحوي كـاتدرائية قوطية الطراز رائعـة، زاخرة بالمباني الأثرية البديعـة البولندية ومن بينها المعابـد الدينية القديمة. وفي نهاية الـدراسة الاعدادية والثانوية تؤرخ أولى محاولاتي للرسم (التصوير). كنت في هذه الفترة متأثرا بالرمزية ونفوذهـا. لقد قررت ـ آنذاك ـ أن أصبح رساما».

كما قلت سابقا

ـ يؤكد كانتور ـ
لم يكن الفن وليس هو
مجرد موديل
أو انعكاس للواقع
وعلى أي حال من الأحوال
ليس انعكاسا روائيا
أو وثيقة
وليس الفن إدانة
ولا هو بمركز للاتهام
أمام قضاء الأجيال القادمة
أو التاريخ.

وبعد انتهائه من المدرسة الثانوية ، التحق كانتور بأكاديمية الفنون الجميلـة في عام ١٩٣٤: «غرقـت طوال السنـوات الثلاث الأولى في حالة من الكسل، الناتج عـن الشعور باللامبالاة الخالية من أي طموحات كبرى.لم تمنحني نماذج رسومات أساتذتي أو تصاويرهم نبضات أكثر طموحا. لقد منحتني فقط قدرة معرفية بمقتنيات لغة الرسم والتصوير والمؤثرات الفنية المتعارف عليها آنذاك في فن الرسم أما معرفية بالوعي الفني داخل الفنان وغرزه في نفسه ، فلـم يدخـل هذا في نطاق بـرنامـج أساتـذتي الفنانين، لأنهم هم أنفسهـم لا يملكونه». في هذا المنـاخ لم يكن ثمة حـديث حـول أي نوع مـن أنـواع التطور الفني، لقـد أرضـى الرسـم باعتباره فنـا ـ ذات كانتور، فـوجد نفسه فجأة يتعلـم. مفردات لغته التشكيلية الفنية ويصوغهـا ، ويطورها في «الاتيلييه» الذي كـان يشرف عليـه الفنـان السينـوغـرافي الأشهـر: كـارول فريتش [١٠] ، ذلك الخبير والفنان الكبير الذي لم يكن متخصصا فقط في المسرح الأوروبي، بل كان عـارفا وخبيرا في فنون المسرح الآسيوي. وكان هذا شيئا نادر الحدوث آنذاك:

«من المؤكد أنني اليوم لم أكن سـأطلق عليه «أتيلييه» ـ يؤكد كانتـور ـ فـإن عدد الطلبة بلـغ أربعة أفراد فقـط. كان بـوسعنا القيـام بذلـك الذي كـان يروق لنـا قـوله: أن نـرسـم على مـادة القماش، على الـورق ، فـوق الحوائط . أن نصمـم ، نلصـق المانيكانـات ، كان يظهـر في الأفق «كارول فـريكتش» مـن وقت

لآخر. وكان في معظم الأحوال يحكي لنا عن أسفاره المتسمة بطابع المغامرة، وعن حياته المرسومة بروح الفن وعذاباته. كان في هذا عبقريا يملك روحا من الدعابة الفطنة والمفرطة في آن واحد. عندئذ قمت بفعل ما أبدعه تحت مسؤوليتي الذاتية ، في أثناء ذلك الزمن الذي يعود الى ما قبل الحرب ، اهتممت اهتماما كبيرا «بالبنيوية» و«باوهاوس ـ Bauhaus» . أمنت أنه من هذه المصادر ينبع تيار الطليعة المعاصرة في المسرح الجديد، تيار آثار القلاقل وهدم بمعدله القديم والمتحفي والمتزمت . وكان هذا التيار الحديث يمثله آنذاك فنانون متميزون من أمثال «ستجيمنسكي ـ Strzeminski» وكوبرو ـ Kobro» . لكنني لم أكن على يقين داخلي نهائي بهذا التيار. كان بالنسبة لي شيئا من قبيل جبل شاهق يصعب الوصول الى قمته. آنذاك كنت منغمسا حتى ركبتي في «الرمزية». لقد تربيت ـ يستطرد كانتور ـ في عشق الفن ، عشق ذلك الذي كان عصيانا، ثورة ، كل ما هو طليعي وتجريبي وجديد. بداية من التكعيبية وتيار «Superematyzm» ، مرورا بـ «Malewicz» وصولا الى «Unizm» . ببنيوية مايورهولد ، بالمسرح الحر لتايورف، وبمسرح فاختانجوف، ومسرح باوهاس، وباليه تريار يتشني «Balet Triadyczny» . وبانجي برونـاشكو [11] ـ فنان السينوغرافيا الكبير ـ الذي لم يأل جهدا في التعبير عما بخلده ، مما كان يعد آنذاك ثورة في فن المسرح وبليون شيللر [12] ـ المصلح المسرحي البولندي الكبير. وقبل الحرب العالمية الأولى تأثرت ببدايات مسرح «كريكوت» قبل أن أتولاه [*] واستمر في تطويره. تأثرت كذلك بتماثيل (ياريميانكي ـ Jaremianki) و(فيتشينسكي Witcinski) .

عاش كانتور في فترة ازدهرت فيها الفنون التشكيلية الطليعية المبهرة في بولندا، خاصة البنيوية، كما ازدهر فيها كذلك آنذاك التراث الأدبي الرمزي، والمسرح الرومانتيكي البولندي. وفي الوقت نفسه كان كانتور يشاهد المسرح، فيسافر الى (لفوف) ثم (وارسو) ليرى أعمالا مسرحية ذات طابع مسرحي يتميز بشموليته وأدواته الفنية الجديدة لأستاذ جيله الفنان ليون شيللر.

نشبت الحرب العالمية الثانية فيما بعد في السنوات (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ضياع شامل عزلة كاملة، قطع العلاقات الانسانية وبتر تأثيرها الثقافي، غواية التراث الثقافي الفني جذبه وتأثيره. فالمخزون الثقافي / الفني قد ابتعد فجأة عن مساره ليصبح عالما أسطوريا. يبدو الواقع هنا مكثفا تكثيفا شديدا، لدرجة أنه لم تكشف جميع المشكلات الجمالية عن نفسها. طالب هذا الواقع بقرارات وتعريفات تتسم بالحداثة والجدة. فالحياة الفنية كانت ممنوعة، وممارستها تهدد بعقوبة الموت. لقد جن الارهاب. في هذه الظروف الشاقة اجتمعت جماعة من الشباب، معظمهم من الرسامين الذين لم يكملوا دراساتهم الفنية. دارت المناقشات فيما بينهم وفي أثنائها لم يعبروا فيها عن آراء راديكالية متطرفة. ويذكر كانتور أنه في هذا المناخ نظم الفنانون المسرحيون مسرحا سريا أطلق عليه «مسرح ما تحت الأرض» . فالرؤية التي سيطرت عليه وشكلته، قد أدت بكانتور الى الاعتراف بلا أهمية القول الأدبي الصريح أو التعبير الواضح الشكلي لشكل العالم خارجيا، كما أدى به كذلك الى الاعتراف بالتجريد باعتباره مسارا ايجابيا، لأن الأساليب والحقائق الفطرية ، تؤدي في نهاية الأمر الى ابداع العمل الفني بشكل ينفصل انفصالا كاملا عن الطبيعة ، باعجازها وتكاملها.

يقول كانتور

منذ البداية كنت
مرتبطا بأفكار
راديكالية طليعية
فالراديكالية كانت تعني لي
روحا مغامرة،
وكانت الأفكار الطليعية
شمولية، عالمية
خارج الحدود والأقدار
خارج الأوطان.
إن حدود الأفكار الطليعية
لم تنحصر في نطاق واحد
أو أنساق محدودة ، قد تلاحمت
داخل كيانات الفنون، الشعر ، الرسم
الموسيقى، المسرح.
كنت أشعر بالمرض عند مصطلح:
«المنطق الفني للعمل الابداعي »
لذلك اهتممت
أكثر وأكثر
بما تعنيه «الرؤية العميقة»
بما يدور حوله العمل الفني لأسلوب التفكير:
للتعريف ولـ ...
للأسلوب.
لذلك أنقد كثيرا!!
تعاملت
وأتعامل
مع تلك المسارح، وتحديدا مع الفرق
المسرحية ، التي تظهر

كثيرا في السنوات الأخيرة
تحديدا في العشرات الأخيرة من السنوات (**)
والتي تقوم بأسلوب
سطحي ، للتأثير الصافي
دون انحياز
و..... برؤية داعية
قمت في مسرحي ورسوماتي باستغلال
تلك الاكتشافات العظيمة:
السيريالية، الهابننج
وغيرها وغيرها ...

لقد هـز هذان المفهـومان ـ السيريـالية والهابننـج ـ نفسي ، هزة اتسمت بالاختراق الجنوني لفكره وعقيدته الفنية حيث قدم أول عمـل مسرحي لي تحت عنـوان «أورفيـوش» لجان كوكتـو. ويستطرد كـانتور قـائلا «ولقد اتخذت منه مقـاطع ومشـاهد حفظتها في ذاكرتي الفنية لتفيدني فيما بعد في تجربتي المسرحية. ثم أخرجـت بعد ذلك مسرحية «بـالادينا ـ Balladyna» للشاعر المسرحي الرومانتيكي البولندي/ يوليوش سورفاتسكي». (١٣) ثم قدم كـانتور عودة أوديسيوس» للشاعـر المسرحي والمصلح الكبير البولنـدي فسبيانسكـي (١٤) وأخرج هـذه المسرحيات في شقق خاصة.

في مناخ تلك الأيـام قيل الكثير من القصص والحكـايات عن تادووش كـانتور ، يـرى بعضها أن مخرجنا الشـاعر الـرسام، كان يبحث عن خبـزه اليومي بفضل الرسم تـارة، وتارة أخرى بواسطة البحـث عن أعمال يكلفه بها الآخرون. كـان من أهمها ـ آنذاك ـ العمـل الذي كلفه به شخص مهتم بـالآثار يملك مطعما، طلب منه أن يـرسم لوحة تصـور حصانا أهوج، أو ـــ وهذا هو الأهم ـ حصانا كبيرا أهوج. يضـع كـانتور بمعونة أصدقائه هذه اللوحة الكبيرة فوق عربة يؤجـرها خصيصا لهذا الغرض. مالت اللوحة في لحظة ووقعـت على رأس الحصان الحقيقي الذي يجر العربة وفـوقها اللوحة. فزع الحصان، وبـدأ يعدو نحو الحرس الألمان أمام بـوابة قلعة «فـافل» بـالمدينة المحتلة مـن قبل الألمان وهي مـدينة (كـراكوف) في أثنـاء الاحتلال النـازي لبولنـدا في سنوات الحرب العالمية الثانية. اتجهـت العربة نحو مقر المندوب السامي الألماني هانز فرانـك. وبصعوبة بالغة استطاع الحوذي أن يكبح جماح الحصان الـذي اصطبغت رأسه بالألـوان. عاود الجميـع مسيرتهم ، ولـــوحـة الحصـــان الأهـــوج تخترق رأس الحصـان الحقيقي الضعيـف الوهـن. وصلوا أخيرا الى المطعـم المقصود. لصـق كانتور القماش المرسـوم بعضه بالبعـض. ثم بيعت اللوحة ـ رغم كل ما حدث لها ـ بثمن باهظ واعتبرها النقاد عملا تجريديـا هاما !!. لكن تجريـد كانتور كان في حقيقـة الأمر ينحـو نحوا آخـر ، ويسير مسيرته المختلفـة المتميـزة بجديتهـا وطرحها للجديد خاصة في مسرحه.

هـدد الألمان أصحــاب المسـارح بـــالموت أو ارسـالهم الى معسكرات الموت الرهيبة في حالة مـا اذا قدموا عروضا مسرحية. ومع ذلـك فإن كـانتور كـان يعد خطـة إخراج مسرحيـة «عودة أوديسيوس» التـي أسقط كانتور أحـداثها على الواقـع لتعبر عن الشرطة أو «الجانـدرام» الألمانية المراقبة لمحطـة القطار بـالمدينة بشكل مستمـر مهدد لأمـن البولنـديين. كان على أوديسيـوس ـ وفقا لتفسير كانتور ـ أن يعيد «انتاكا» الى كراكوف المدينة الرمز بواسطة القطار. ولصعوبة تحقيق فكرة هذا العمل الجريء الذي يحمل مغزى سياسيا وأخلاقيا على مستوى الاخراج فإن الألمان يمنعون ظهور العرض فوق الخشبة:

«كنا نرمي ـ كمسرحيين مجددين ـ للوصول الى شيء آخر ـ يؤكد كانتور ـ ليس لنقـل الواقع الى فن المسرح، بل لوضـع المادة الواقعيـة والخيالية معـا فوق الخشبـة بطريق فنـي يستخلص مصادرهـا الفنية مـن الواقع المحيـط بنا. كـن نرمـي الى تكثيف الواقع ذاته. لم يكن ثمة علاقة مشتركة بين أوديسيوس والمسرح الذي تعودنـا أن نشاهده بمنظور تقليدي/ تـاريخي. كأن الذي كنت أعنيـه من وجود أوديسيـوس هو عودتـه من ذلك الـواقع الاغريقـي المنمق الطنان، القائم على ثـوابت هندسية. لقـد اقتحم أوديسيوس القصر مباشرة ، قصرا مليئا بالقاذورات تنتابه حالة مـن الفوضـى والارتبـاك، محاطا بـأنـاس لم ينشغلوا بـه على الاطلاق، لا يهمهم قدره ، ولا أفعاله، ولا تجواله ولا رحيله ، ولا نزاله، ولا حتى مغامراته . أولئك الـذين يجلسون فوق مقاعدهم الوثيرة، مـرتديـن صداري وبـزات وسترات متسخة، يضعـون فوق رؤوسهم قبعات تخفي أعينهـم محاطين بالصناديق وتلال الأوراق المكدسة. فأوديسيوس يقتحم حياتهم، مخترقا حجبهم، كاشفا عن أسرارهم».

ورغم كل محـاذير العدو الهتلري الغـاشم، ينجح كانتور في تقديم عرضه المسرحـي «عودة أوديسيوس» أخيرا في شقة سرية خاصة. ولم تستطع السلطات الألمانية أن تكتشف مكان العرض، فلم يكـن بمقدورهـا العثور على الشقـة/ المسرح في الوقـت الذي لاقت هذه المسرحية نجاحا وصـدى من النقاد والجمهور المكون من نفـر قليل مشـاهد لا يـزيد على العشريـن كل يـوم من أيـام العرض.

يقول كانتور :

«في أثنـاء تقديمـي للعرض المسرحـي «عودة أوديسيـوس» أضفت إليه بعـض المقاطع من الحيـاة اليومية، مفزعـة وبشعة. دكك منخورة، أسلاك حديدية صدئة، عجلة عربة متهالكة، أكوام قديمـة تغطيها الأتـربة، رداء عسكري حقيقـي ، حتى مصـابيح

الاضـاءة التي استعنـت بها في المسرح الحقيقـي استخدمتهـا في المسرح/ الشقـة، ولم تستجب لتعليماتي فقـد اكتشفـت أنها غير صالحة واضطـرتني الى استخدام لمبـات عادية، كما استخـدمت حوض غسيل مستهلكا، علقته فوق غطاء دورة مياه، لقد أضـاف كل فـرد من جماعـة الفريـق من لـدنه، مـا استشعره ضروريـا للموقف الدرامي الذي يمثله. فلـم يكن هناك مفهوم فوقي أتبناه كمخرج. اضطررنا لصنع مدفـع في ورشتنا المسرحية المتواضعة (وقد صنعـت فوهـة المدفع بشكـل سري داخل ورشـة المسرح، وساعـدني في صنعها العمال البولنديـون).. عندما نفذ كـل هذا، أصبحت الفكرة الرئيسية للمسرحية أقل أهمية. كان الأهم هو ما أطلقت عليـه enviroment أي المكـان المحيط بنـا، كل مـايزخـر بالمواد والأفعال المأخـوذة من «المحصول عليه» داخـل إطار هذا المحيط، والمختارة من تلك البيئة والمصنفة في كيان فني متكامل».

فترة الاحتلال النازي وبداية النضج

كـانت فترة الاحتـلال الالماني النازي لبـولندا مـرحلة مـن مراحل الدراسة المتأنيـة لكانتور فيما يخص فكرة «الطليعية» في الفن. ومـع أن المسارح البولنديـة قد أغلقت، فلم يسمـح في تلك الفترة - كما ذكرنـا - بتقديم الفعل المسرحي المعبر لـذك كان لابد من مرحلة من التركيز والدراسـة المتأنية - ليتفتق عن تلك الفترة تيـار «الطليعية»، ويخرج مـن مجرد كـونـه مرحلـة أو خطـوة «للبنيـويـة» عنـد كـانتور - تمتـزج بها «التعبيريـة» وصـولا «للمستقبلية» التـي انبثقت بدورها عـن رمزية كل مـن ميترلنك وفسبيـانسكي مـرورا بكافكـا وجومبروفليتـش [١٤] وشولـز وصولا الى فيتكيفيتـش، فالطبيعـة كذلك هـي رافد جـوهري في ابداعات تجريب كانتور. بـالاضافة الى أعمال «دوشامب». ويعد كانتـور واحدا من مـريديها، ودائما ما كـان يعود اليها ويـذكر تأثيرها في أعماله الابداعية التجريبية.

يسافـر كانتور في عـام ١٩٤٧ للمرة الأولى الى بـاريس، فيتعـرف هنـاك على تيـارات الفـن الحديـث: السيريـاليـة، التجريدية غير التكعيبية وقبل كـل شيء يكتشف اكتشافا هاما في Palaisdela Decouverte حيـث يؤكـد على انحياز الفنـان وعشقـه للشيء المغلـق، غير القـابـل اختراق حـدوده. هـذا الاكتشاف هـو تعرف وعيه بالبنيـة الداخلية للمادة «مقـاطع من المعادن، الخلايا الوراثية الجزئيات التي هي أشبه ما تكون بالـذرات.. الخ». انـه يلاحـظ في هذه المواد «مفهـوم الطبيعة» الحاوية داخلها «الأبـدية» واللامحدودية يـلاحظ فيها تفجيرا لكل الأطر الانثروبولوجية.

في عام ١٩٥٥ تبدأ مرحلة فنية جديدة، وهي عودته ثانية الى التعامـل الحياتي المادي، والنظرة الطبيعية الى الفنـون. هنا يبرز كـانتور بـاعتباره واحـدا من أهـم المصوريـن المحدثين في الفـن التشكيلي البولندي. فينظـم معرضـا في العام نفسـه، تعرض فيه انجازات كانتـور في فن التصوير بمـدينة كراكوت البـولندية في الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٥).

كانت المرحلـة السابقة مرحلـة يتعامل معها الفنـان بشكل جـوهـري مـع مفهـوم المادة، والمفهوم الـديـنـاميكي للفـراغ المسرحي. أما المرحلة الجديدة فهي مرحلة الأحداث العارضة أو تلـك التي تقـوم على الصدفـة. وتنبثـق في نهاية الأمـر مرحلـة التعامل مع العمل الفني باعتباره مرحلة ليست نهائية.

فنون السينوغرافيا ومسرح كانتور:

ومنذ نهايات الحرب العالمية الثـانية وحتى الستينات يحتل فن كانتور مكانة بارزة في فنون السينوغرافيا المسرحية العالمية. ففي فترة (١٩٤٩ - ١٩٥٥) استطـاع كانتـور أن يتواصـل في عمله الفنـي الحداثي باعتباره سينـوغرافا. كانت هذه الأعمال السينوغرافية التـي صممها تبعد فنه عن الأطر التقليـدية، وهي السمة الغـالبة التي تصطبـغ بها أعمال أهم المســارح في المدينة القـديمة كـراكوف التـي يقطن بها (مسرح ستـاري «القديـم» Teatr Stary) و(مسرح سووفادسكي Teatr im. Slowacki). من أهم هذه الأعمال مسرحية «دقة بدقة» التي صمم لها كانتور سينوغـرافيا عام ١٩٥٤ حيـث يضـع لها مقترحات فنيـة تتسم بالجرأة والشجاعة ويعد عمله هذا عملا متسما بالالحاد والكفر بالقيم الفنية السائدة آنذاك.

لا يثير كانتـور الاهتمام المسرحي الـذي ينحصر في تحقيق الاطار السينـوغرافي فقط، بـل توجه هـذه السينوغرافيـة نقل العمل برمتـه وبشكل مصيري نحو نشاط فني يقـع ما بين فني «السينوغرافيا» و «الاخراج». لقـد منح هذا ديكورات مسرحية (دقة بدقة) طابعا آخر ومثالا لـلاقتحام الواعي بالتشكيل داخل مفهـوم الاخراج المسرحـي الشامـل وتحديـد النص المسرحـي وتحليلـه وفقـا لمقتضيـات الأدوات التشكيليـة والمفـردات السينوغرافيـة التي تحل محل الحدث، وتؤثر كـذلك في وضعية الممثلين المتميزة. فالـديكورات وتكويناتها المكونة مـن التفاصيل الصغيرة، والممثلـة لعنـاصر معماريـة عامـة، تـؤدي وظيفتهـا الدراميـة بشكل متكـامل ومتميز، فهـدفها التعبير عـن الفضاء الخارجـي الممثـل لكيان متكـون مـن الاكسسـوارات (المهمات المسرحية) الثابتة والمتحركة إنه يقترح- كانتور - تحديد خشبة المسرح في نقـاط، ومكـان يلعـب فـوقـه الممثـل في أثنـاء الحدث الدرامي.

إن هذا الاسلوب في تناول العمل الفنـي يمثل البرنامج الفني لابداعات كـانتور فيما بعد. وفي حالات أخـرى نجده يبتعد تمام الابتعاد عن «الواقعية» متجها نحـو التبسيط الشديد في الديكور وحذفه، «تصدمنـا حقيقة فنية هامة - يستطرد كـانتور - إنه في اللحظة التي يتواجد فيها السينوغراف نكتشف أنه نفسه مخرج

في ذات الوقت ، لأنه يقوم بنفسه بتصميم الاطار التشكيلي وإبداعه أي إخراجه فوق الخشبة».

ففي العرض المسرحي «صانعة الأحذية الساحرة» يلخص كانتور - المخرج المسرحي الشامل - ديكوراته ويوظفها وظيفة جديدة لتغدو مجرد قطع اكسسوار على شكل عدة موائد، وكراسي وسلالم ، كانت تكفي كانتور ليتمكن من الناحية الشكلية من صياغة الفضاء المسرحي بعد تحديده ومن ناحية الرؤية الاخراجية كانت تكفيه وضعية الممثلين فوق الخشبة، وفقا للمناخ الفني اللازم والملائم لهم. يقول كانتور معلقا على فن الاخراج المسرحي.

أسلوب كهذا
ألا وهو اخراج العرض المسرحي
وهو أسلوب يستخدم استخداما شائعا
في يومنا حيث يمكن لنا قول شيء
قول الحقيقة بأكملها،
أسلوب كهذا
غريب عني
فقد تطلعت الى شيء أعلى مرتبة
أكثر اتساعا.
ما الذي أعنيه؟
أعني أن خطط معركتي
لم تنغلق
في حدود واقع بولندا
بل اقتحمت معركتي
وتداخلت مع الفكر الانساني العالمي.

يرتبط تادووش كانتور ارتباطا حميميا بالدادية. ويغترف من ينبوع البنيوية، ويحلل أعماله تحليلا نقديا من منطوق الفن السيريالي، ويلفظ التعبيرية باحثا عن الرمز الصافي. لكن ثمة قضية رئيسية مشتركة يتواصل من خلالها المبدعون البولنديون وعلى رأسهم كانتور . وهي كيف يمكن أن يكون الفنان فنانا عالميا وليس إقليميا في الوقت الذي ينبغي فيه أن يكون بولنديا حتى النخاع؟! لقد عبر عن ذلك الكاتب المسرحي البولندي الطليعي فيتولد جومبروفيتش عندما قال: «حول أدب قرن ونصف القرن من الزمان، حفظنا في ذاكرتنا - نحن البولنديين - نوعا خاصا من الدراما، هي دراما الضياع ! ضياع الاستقلال. والتي نتبينها في شقائنا المحلي — ويستطرد جومبروفيتش قائلا- إن البولندي الذي شكلته بولندا داخل وسطه الفني، وبين تقاليده وتراثه، كان عليه بالضرورة أن يستحيل إنسانا سيئا، كما كان يتخيله الغرب. ويمكن لنا تصور الفرنسي وهو يعبد فرنسا، والانجليزي انجلترا، ذلك لأنهما يكفيانهما كل شيء، ويجعلان إنسانهما متميزا عن الآخر. ولكن أن تصبح إنسانا، يعني هذا الكثير، أكثر من كونك فرنسيا. وأن تكون أوروبيا فيعني هذا أكثر من كونك انجليزيا أو فرنسيا . لذلك فإن البشر المنغلقين داخل مجتمعات أسوأ من تلك المذكورة، مثل بولندا والارجنتين وبلغاريا... الخ تجعلنا نلاحظ وجود ذلك الشعور المنعوت بالقومية عند أولئك البشر، إنهم منحازون لبلادهم، مشكلون لكيانها، وكأنها بالنسبة لهم قضية حياة أو موت. فإما أن تنفصل عن ذلك الانغلاق داخل ثقافتك الذاتية، وإما أن تخلق مسافة بينك وبين هذه الثقافة» (١٦).

فن كانتور المقتحم

إن كانتور فنان يتميز بقوة شخصيته النفاذة، وبصيرته الفنية، لا يندرج تحت قائمة أولئك الفنانين المختفين وراء أعمالهم الابداعية، بل على النقيض من ذلك، فإن النقاد والجمهور لا يتحدثون عنه فقط، ولا يكتبون عنه صفحاتهم. بل يحاولون اقتحام عالمه، ورغم ذلك يظل كانتور أحجية ولغزا فنيين يصعب اكتشافهما. ولا يكتفي كانتور بسطور النقاد أو حتى بوجودهم الفعلي في صالة المتفرجين لكنه يمثل بنفسه نفسه فوق الخشبة أمام جمهوره فيقف أمامهم ليقود عمله. ويرصد أنفاس جمهوره.

في «فيلوبولا فيلوبولا» نكتشف أن هذا العرض المسرحي، يتكون عبر سيرته الذاتية ، ويتشكل من ذكرياته الخاصة.

ورغم أن العرض المسرحي «فليتعفن الفنانون — Niech sczezna artysci » يمس قضية الفن برمته ، إلا أنه يصل العرض المسرحي بذاته وشخصيته. وفي العرض المسرحي «لن أعود هنا ثانية Nigdytu juz nie powroce» يقحم كانتور نفسه داخلا ومستفزا لأحداث عرضه المسرحي. ونكتشف أنه بذلك يمثل ثانية ذاته فوق الخشبة، للدرجة التي لم يعد قادرا فيها اللحاق للتعبير عن نفسه.

إن كانتور لا يتعامل مع العمل المسرحي تعاملا عاديا. إنه بالنسبة له بمثابة اعتراف أو تصريح ذاتي للفنان.وفي الوقت الذي يغدو فيه الانسان فنانا ذا شخصية مستقلة غاية في شعورها بالتميز والخصوصية ، إلا أنه يمتزج داخل نسيج العمل الفني امتزاجا يفقد معه مقوماته الذاتية التي حرص على التظاهر بها، إنه في مسرحه يغوص في مياه بحر الفن الذي لا نرى من فوقه اليابسة. يمتزج بشخوصه، يصارعها، يخاف عليها يعايشها، وينساها، عندما يشاهدها ويلاحظ تحركاتها.

إنه يرى الفن المسرحي قضية موضوعية، لأنه لا يترك إبداعه المسرحي جاهزا للعرض حتى النهاية، لذلك فإنه يوجد لنفسه مكانا فوق الخشبة أحيانا في أثناء تقديم العرض المسرحي أمام المتفرجين، وأحيانا أخرى يدخل نفسه في قلب الأحداث.

إن هذه الذاتية المقحمة والتي تبدو أن لها أثرها السلبي في العمل المسرحي — هي في الوقت نفسه قيمة فنية موضوعية لا تنفصل عن العمل المسرحي ككل. بل تضع نصب أعين المتفرجين وضعية مؤثرة ومثيرة في آن واحد. مما يجعل ذات كانتور/المثل ملمحا رئيسيا في فنه المسرحي المتميز. ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ذلك التأثير المزدوج ـ عند نقاد كثيرين ـ عندما يقومون بتحليل أعمال كانتور وتفسيرها. إنهم دائما ما يكتبون عن إبداعاته محللين وناقدين من حيث تمثيلها لقيم نقدية ونقيضها. فكانتور بنيوي ولا بنيوي، عقلاني ولا عقلاني، تعبيري ولا تعبيري. إن ملامح هذا التناقض حقيقة فهي تتكون من لوحة رائعة الجمال، ورغم ذلك فإن بناء لوحة ما تنعدم الفرضية فيها أو الأطروحة ـ بالمفهوم الأدبي للمصطلح ـ إنما لتمثل نوعا من الاستعارة الفنية، وليس تفاوتا أو ترابطا داخليا، بل تحليلا مختبريا يؤدي الى نتيجة واضحة. فبجوار هذه التناقضات لابد أن ثمة شخصية جوهرية وأساسية، تقرر جوهر إبداع كانتور، ينبغي العثور عليها بشكل مباشر في أعماله الأكثر أهمية ونضوجا، كما ينبغي التعريف بالدور أو الوظيفة التي يحددها العرض المسرحي، والذي يمكن أن تكون له وفقا لهذا المتطور وأهميته المصيرية.

نادرا ما يتحدث كانتور عن نفسه، وعندما يتحدث فإننا نستشعر في حديثه شيئا أقرب الى الاعتراف الهامس. وبأنه ليس بمقدوره التحدث عن كل شيء.

«ليس بصحيح أن الانسان المعاصر مجرد فكر انتصر على الرعب لا تؤمنوا بذلك! فالرعب موجود. في مواجهة العالم الخارجي، الرعب في مواجهة القدر، الرعب في مواجهة الموت. الرعب في مواجهة المجهول، في مواجهة الدمار، في مواجهة الفراغ ـ ويستطرد كانتور في حديثه ـ ليس بصحيح أن الفنان بطل وأنه المنتصر غير الخائف، كما تعلمنا الأسطورة التقليدية.. فلتؤمنوا معي أن الانسان الفقير بلا سلاح، هو ابداع الماضي ولذلك فإن الفنان اختار اليوم مكانه في مواجهة الفزع والرعب القائمين في حضارتنا. وهو واع بهما وعيا لا حدود له فالفزع يولد داخل الوعي، وبوقوفه أمامكم في مواجهته، إنما يقف كما لو كان متهما، والقضاة لا رحمة في قلوبهم، لكنهم عادلون. وهذا هو الاختلاف ما بين «الداديين» الذين يشعرون بأنهم ورثة الفن الحقيقي وبيني. ولأني أقف في مكان أمامكم متهما وأمام قضاتي، فينبغي تبرئة ساحتي. لا أعرف بالضبط ما هي تلك الأسباب التي ستؤدي الى براءتي أو حتى الى أسباب اتهامي! لكن الوقوف واجب أمامكم، كما كان يحدث في الايام السالفة.. لقد وقفت في قفص الاتهام.. في «الفصل الدرامي»(***) .. وإني الآن أعترف وأقول: لقد نسيت، وعرفت، عرفت بكل تأكيد.. أؤكد لكم هذا سيداتي وسادتي»(١٧).

لم يتوقف كانتور في حياته عن أن يكون ساخرا سخرية لاذعة من كل شيء، ولذلك سهل العثور في كتاباته المثقلة ببرامجه الفنية، على أقوال وتصريحات تلمس روح هذه السخرية اللاذعة، ونكاته، ونقده الحاد. في مسرحه تغدو الفكاهة وتلك المفارقة عنصرين دراميين جوهريين، عاملين أساسيين فوق كل الاعتبارات الفنية الأخرى. إن هذه الروح الفكهة الساخرة وتلك المفارقة المؤسسية هما ـ عند كانتور ـ الدرع الوحيدة المدافعة عن كرامة الانسان وكبريائه، في الدفاع عن نفسه لمواجهة الفزع

الجديد بالذكر أننا نلاحظ أن كانتور وهو يقود عروضه المسرحية، فوق الخشبة لا يضحك أو يبتسم على الاطلاق بل إنه يقف في معظم الأحوال فوق الخشبة غاضبا من ممثليه، من جمهوره، لأنهم لا يفهمونه، بل اننا أحيانا ما نراه غاضبا من نفسه..!!

ومن أهم إلهامات مسرح كانتور الجديد، كانت درامات «فيتكاتسي» الكاتب المسرحي البولندي/ الطليعي. إن تقديمه أعمال هذا الكاتب مهدت لخلق مسرحه التجريبي الذي مهد لخلق أشكال مسرحية مبتكرة. «مسرح اللاشكل» المذكور عام ١٩٦٠، و«مسرح الصفر» عام ١٩٦٣، و«مسرح الأحداث» عام ١٩٦٣ و«مسرح الموت» عام ١٩٧٥.

إن أعمال كانتور داخل بنية المسرح البولندي الطليعي بوجه خاص، المسرح الأوروبي الطليعي بوجه عام، ترمي منذ البداية نحو إيصال المسرح بايقاعات متغيرات الفن الحديث ـ خاصة بالصيغ التشكيلية الجديدة للأشكال المسرحية غير التقليدية. لم يتوقف إنتاج هذا الفنان المسرحي الطليعي عند صيغة من الصيغ أو شكل من الأشكال الثابتة، بل كانت تتغير عروضه المسرحية وفق متغيرات الطرح المتباينة. فأحيانا كان مسرح كانتور يستحيل تظاهرة مسرحية، وأحيانا أخرى ما كان يطوع ذاته الفنية وفقا لطبيعة المادة المسرحية وخصوصيتها، حيث تتشكل هذه المادة وتغدو علامة ودلالة تشكيليتين، عبر مسرحه الذي كان يطلق عليه «مسرح الصفر» استطاع كانتور أن يخلق واقعا ذاتيا مستقلا لمسرحه. واستعان في ذلك بالنص المسرحي كذريعة، وبالمثل كوسيط وأوصلهما الى درجة «الصفر» أي الفصل ما بين الحدث المسرحي «الممثل» والنص الدرامي «المؤلف»، ليضعهما في علاقة جدلية، يستغل فيها تناقض المطروح وشعرية اللحظة المسرحية.

وتتابعت التجارب المسرحية عند كانتور. ونتج عنها سلسلة من العروض المسرحية المنتمية لتيار «الهابننج»، من أهم هذه الأعمال المسرحية الهابننج الأولى Happening - Cricotage بوارسو عام ١٩٦٥، Happening Mroski وقد دارت أحداث هذا العرض المسرحي الأخير فوق «بلاج» ساحل البلطيق عام ١٩٦٧.

«فالهابننج» بمنطق الفنان التشكيلي المسرحي كانتور ـ هو وضع العمل الفني في الواقع الحياتي. أما الفن الذي يعنيه ويضعه في موضع الاعتبار، فهو الفن الذي يمثل له «شمولية الواقع» قبل أي شيء آخر. يتواجد كانتور في كل عرض مسرحي فوق خشبة المسرح، رابطا دور المخرج بدور المشرف على طقس احتفالي. إن حضوره الفعلي في عروضه المسرحية، إنما يخدم التخلص من الايهام المسرحي الذي قد يحدث عند المتفرج ، وفي الوقت نفسه يقوم بتذكيره بالواقع. وفي السنوات الأخيرة حتى مماته، ينشغل كانتور بتقديم مسرح «منغلق على نفسه» وهو في هذا يؤكد لا موافقته على الاشتراك في العروض الخارجية المفتوحة أو غير المكتملة فنيا من حيث الشكل، أو الاشتراك التظاهري/ السطحي في طلائع صفوف المسرح الطليعي. إن هذا التيار المسرحي الأخير يعد من أهم سمات مسرح كانتور وتمثله أهم عروضه المسرحية التالية

«فيلوبولي فيلوبولي»

«فليمت الفنانون في نورمبرج»

«اليوم ـ يوم مولدي»

«آلة الحب والموت»

«لن أعود هنا .. ثانية»

وأهمها على الاطلاق «موت الفصل الدراسي».

موت الفصل الدراسي Nmarla Klasa

تعد مسرحية «موت الفصل الدراسي» ـــ أو «موت طبقة» وفقا للترجمة الحرفية عن البولندية ـ من أهم عروض مسرح كانتور، حيث يتضمن فلسفته ورؤيته المسرحية الخالصة. والعرض المسرحي «موت الفصل الدراسي» يربط فيه الفنان مراحل الحياة الانسانية من : ولادة ـ موت ـــ طفولة، برباط يتسم بالقداسة في رحاب الفن، ومثالية التشكيل والصياغة. يبدع كانتور في هذا العرض رؤيته حول قضية تلاشي الوجود الانساني وافتقاد معناه وتفتت تواصله «دائما يتشيخ» الانسان، أي يصبح شيخا في طفولته، ـ على حد تعبير كانتور ـ وفي شيخوخته يعود الى الطفولة طوال حياته وهو يتعلم هادفا التعرف على وجوده الانساني واكتشاف معنى هذا الوجود، وفي معظم الأحوال يفشل في الوصول الى سر هذا المعرفة أو يكشف عن فحواها. هذه المعاني نشاهدها في المشهدين الأول والثاني من العرض المسرحي. ففي مقاعد الفصل الدراسي الطويلة، يجلس شخوص العرض المسرحي غير متحركين، في حالة من السكون الأبدي كتماثيل شمعية استضاءت تنتظر تلاشيها «موتها»، حيث يجلس الكبار المسنون/الاطفال في طاولات الفصل الدراسي وفوق المقاعد المدرسية، بوجوههم الهامدة المنتفخة ، مرتدين أردية أقرب ما تكون الى أردية القبور. يصوبون نظراتهم نحو «اللاشيء» .نحو الفراغ. بينما يصوبون أعينهم الزجاجية نحو الجمهور. بعد دقائق من الزمن القصير/الطويل نشاهد يدا ترتفع الى أعلى بشكل متردد تنقصها الجرأة، حيث يستجيب إصبعان يرتفعان رويدا رويدا، ويمتدان شيئا فشيئا ممسكين بالفراغ. ينهض العجزة/المسنون، يتلمسون مقاعدهم: هرم الأجساد والأيادي المرتفعة ارتفاعا يتسم بالقحة في حركة خرساء متوسلة، تستثير الآخر للاجابة، لا يوجد هنا شخص يصيح، و شخص ينادي الآخر. أما الكبار/ المسنون أنفسهم فهم يتلصصون الفضاء داخل قاعة الدرس للهروب من الفصل المدرسي. بعد لحظات عند سماع النغمة العالية للحن «الفالس» المزعج المتطفل، يدخلون عدة مرات حيث يحيطون بالفصل ، مهرولين بعرائسهم «المانيكان» وهي قرائنهم ، فكل دمية أو مانيكان ما هو إلا قرين لصاحبه وظل لحامله، مقترنين بهذا المنطق الفني والسيكولوجي بفكرة الانسان وقرينه عند أرتو، تؤدي معنى دراميا جديدا وهو فكرة إزدواجية الذات، وتناقض الأضداد وتوافقها في آن واحد، مقتربين في ذلك من الفكرة العبثية الجروتسكية: الأطفال (الولادة) بالموتى (الفضاء) ، فالبعض معلقون بلا حركة، والبعض يصطدم بالآخر في حركة دائمة وكأنهم يشعرون بتأنيب الضمير بسبب وجودهم الحياتي غير المفهوم والمنعدم المعنى . فهم أجساد لبشر كاريكاتيريين يمثلون بلا خجل أسرار ماضيهم ـ على حد تعبير كانتور.

«ففي الوقت الذي يجلسون فيه فوق مقاعدهم تقبع بجوارهم طفولتهم. إن هذا الدخول المتعاقب من والى الفصل المدرسي يمثل في الوقت نفسه المقومات الشخصية والفردية لنماذج من الشخصيات /الاكسسوارات فهي – كما يؤكد كانتور – شخصيات ملتصقة ومحاطة بكل ما تخلف عن طفولتنا، تلك الشخصيات التي عاشت في الماضي أقدارها السالفة – غير المستحبة والمكروهة –عبر أحلامهم ورغباتهم وبراءاتهم المقهورة» (١٨).

لذلك نحن نشاهد بين هذه الشخصيات المتنوعة المقدمة فوق خشبة المسرح تواليا لأحداث العرض المسرحي، وهو توال مكون من سلسلة الذكريات المدرسية المتغيرة، نشاهدها من خلال صيغة أقرب ما تكون الى المفارقة الضاحكة،عبر رؤية ذاتية للميلاد والطفولة والشيخوخة والموت. وقد أخذت أحداث من مشاهد مسرحية «تومور Tomur» للكاتب المسرحي البولندي موزجوفليس Mozgowicz. وهي مشاهد مختارة في هذا العرض بقصد خلق التوتر الدرامي بين الواقع المسرحي والواقع المتخيل. فالمدرسة تذكرنا هنا بصخب الطلبة. والدرس يلمس الدائرة الأبدية من الأسئلة والاجابات، والاستثارات والملامح المتسمة بالغباء، والشعور بالخوف أمام المعلم، والدخول الى دورة المياه والخروج منها، عبر مشاهد من الاثارة والاستفزاز. يقدم كل

هـذا مـن خـلال مسنين/ متصابين، في رؤيـة تتسـم بـالاثـارة والتهييج والأسمال البـالية، عبر الملك سليمان، والملكة «بـون» والأوز الكـابيتولي، وأنـف كليوبـاترا، وقـدم اخيليوس ، وكبـد بروميثيوس، ولوائح الأجرومية، والجوقـة المكررة للألف/ باء، حيث تستقطب المدرسـة العامـة في فصلها المدرسي في زمن ومكان محددين، حيـث مدوس الـدراجة الذي يغنـي السلام الـرسمي للامبراطورية النمساوية / الهنغـارية، والكناسة التي تقرأ خبرا عن حالة الانقلاب التي حدثت في «سارابيفو».

لا يتحدث هذا العرض المسرحي في تاريخ التجريب المسرحي العالمي عـن موت إنساني عـادي، بل إن «مـوت الفصل المدرسي» يشير الى موت حضارة وثقافـة محددتين في لحظة زمنية معينة: «فـالمرأة الواقفـة خلف النـافـذة» تنادي الأطفـال كي ينضمـوا لـلاحتفـال بعيد العمال في الأول مـن مـايـو. أما المسنـون فهـم يتأبطون حقائبهم المدرسيـة، وفي قفزات سعيدة حيث يهرولون زوجا زوجا، وفي مقاعدهم المدرسية المستطيلة تبقى دماهم وهم يحملـونها فوق أيـديهم معبرة عن وجـوه طفوليـة هامـدة. وفي الوقـت الذي تقوم فيه «الكنـاسة» بتحريك مكنستهـا بشكل آلي، كما لو كـانت تكنس بالمنـاجل أكواما مـن الكتب القديمة، نـراها تتلذذ بتفريـق ذرات التراب التي تنثرها هنا وهنـاك في كل مكان يحيط بها، وبهذا يزداد حجم التفسخ العـام، عبر الأشياء يتوجه هذا التفسخ نحـو البشر. وتتجه الكناسة نحوهـم لتقوم بتغسيل أجسادهم، وكأنها تقوم بإعـداد أكفانهم،إنهم يذكروننا المرة تلو المرة بالموت المنتظـر. وهكذا يخرج المسنون العجزة/المتصـابون بمناديلهـم البيضاء الكبيرة، رافعين إياهـا متشبثين بها، مكونين مسيرة جنائزيـة يولـولون فيهـا على ذلك الـذي فقدوه ويـوزع عليهم الـرجل المتلعثم شـارات العزاء السوداء الكبيرة كـراياتهم (مناديلهـم) البيضـاء، ليقـرأ المسنون/الاطفـال/الكبار العجـزة قائمـة لا تنتهي من الأسماء ـــ اسماء أولئك الـذين فقدوهـم إما استشهادا أو عجزا!!

بعـد تلـك المشاهـد التـي تتـوالى مـن مسرحية «تـومـور» لوزجوفيتش، حيث يؤديها المسنـون بسهولة واقتـدار، وحيث يتلبسون شخصيات يستعيرها كانتور ـ المعد والمخرج والملهم ـ مـن شخوص مسرحيـات الكـاتب الطليعي فيتكـاتسي.. تـأتي النهاية. إن كـل شخصية تكرر نشاطـا دراميا تتزايد فيـه كثافة العنصر الصوتي لرقصة الفالـس ، واهتزازات المهد الذي يتحرك مع صاحبته في حركة مجنونة تائهة، بينا تقوم الكناسة بتغسيل الجثث / الاجساد/ الأحياء ، حيث المسن بدراجته يسير مسيرته الأبديـة ،يقوم بـوداع الحضور ويكمـل مسيرته أمـا «المدوس» فيردد السـلام الملكـي، والمرأة بمهـدهــا المخبـول المتحـرك. وكالاسطوانة المشروخة أو التي أصابها خدش ،يعيد الحدث بكل تفاصيله تكرار نغماته، نغمة تداخل نغمة، جملة تتناسخ في جمل متكررة: العاهـرة الواقفة بجوار «عـامود النور» نراهـا تركع، شخص آخر يهرول حول نفسه بـلا معنى أو هدف. يستمر هذا الايقـاع طويـلا ليشكـل معزوفـة تتناغـم في تنـافر أصـواتها وشخـوصهـا ومـؤثراتها ومهماتها المسرحيـة ومـوسيقـاهـا وتتوحد في منظـومة فنية عاليـة الكفاءة . وفجأة وبإشـارة من المايسترو، يتوقف كل شيء في منتصف الطريق، وكأننا ـ كنظارة ـ نكتم أنفاسنا عنـد منتصف الايماءة التي لم نستكمل نهايتها. ونلتقط الانفـاس في اللحظة التـي يشير بها المايسترو بتواصـل الحدث،، والمايسترو هنا هو المخرج نفسه كـانتور، فهو مشارك في العـرض المسرحـي فـوق خشبة المسرح كعهـدنـا بـه في كـل عـروضه، ثـم نراه فـوق الخشبة يتحـرك مفكرا . ثـم يتوقـف ليتحرك ثانية.. وهكـذا يستمر في حركاته وتوقفـاته الى أن يبدأ الجمهور في التصفيق!

يقول كانتور:

إنني أظهر التفاصيل
لمواقفي التي تنبثق
عن تلك الآراء الشائعة
هذه الآراء الشائعة؛
تبدو
عادة أحكاما
وأتجه قدما في نفس الطريق:
ففي واقع ما بعد الحرب
تبدو الظروف والمواقع هي نفسها
لأولئك الخائنين السياسيين
وأولئك المهاجرين السياسيين
كانوا مبجلين ومقدرين.
وكنت واحدا من أولئك
الذين قدرناهم
لكن هذه الظروف وتلك المواقع
كانت بالنسبة لي
غريبة .
إن مفهوم «الهجرة»
كان مضادا
لطبيعتي المتمردة،
المحتجة
وضد ضرورة الوجود
وضد الأسوار
التي كان يمكن لي اختراقها

برأسي . والتي كانت تعني لي
ان أبدأ في الابداع
وأسير نفس الطريق بفكري
تحت الأرض
حيث أعمال المقاومة ضد الاحتلال
والميل الرومانتيكي
نحو النشاط في الخفاء تحت الأرض
هذه المبالغة
في تقييم ما تحت الأرض
من أعمال وأنشطة،
كان يهيأ لي أن هذا كله ما هو إلا زيف
ما
مجرد تصنع.
فالوجود الانساني
الطبيعي
ما هو سوى
تواصل مع العالم،
الرغبة المصيرية في التواصل.
بأي ثمن.
في الخمسينات رسمت
لوحات متعددة
بوعي مؤكد
على أنني لن يكون بمقدوري تقديمها
ومع أنني رسمتها لنفسي
ذلك لاضطراري تصويرها
بهذا الاسلوب
وليس بأسلوب آخر
عبر هذا «الرسم»
«تواصلت مع»
العالم برمته. حر.
مع فكره ومثاليته.
آمنت أن الوقت سيحين
عندما ستكون لوحاتي
مشاهدة.
ما هو مستقبل وظيفتها؟!
حينئذ لم أكن واعيا بهذا السؤال
كان يكفي،

أنه في اللحظة التي رسمتها
في «مرسمي» المغلق
منحتني ـ الحرية
أريد الولوج الى الحقيقة
الى طبقتها الخشنة المنغرسة في الأعماق
لافظا ومتنازلا
عن جميع
الزخارف
التي يراد بها إخفاء الحقيقة
وإلباسها أو نزع الرداء عنها
أو زخرفتها
على أن أقول بشكل منفتح،
أن ضرورة كهذه:
إبداع مسرح
وفن المسرح
إنما هو فن معاير
لواقع سياسي
مخيف
لا تنتج لدي
من الشعور بالمسؤولية
أوالابداع
أو روح المقاومة
ولا حتى
الشعور بحب الوطن
ولا حتى
الشعور ببطولة النضال
تحت الأرض.
هذا الابداع للواقع
شيء مغاير،
شيء آخر
حيث لا تنحصر الحرية
أو تقبع داخل مواثيق
أو قوانين أي من الأنظمة
الحياتية،
إبداع ، الى ما يكون
الى الحدث الالهي
أو الاحلام،

وأؤمن إيمانا لا حد له
بأن هذا هو الهدف الرئيسي
لعملية الابداع الفني،
وأعود ثانية
بإلحاح
الى هذه القضايا،
لأنني أتوقع أنه
في حالة اقتراب عصر
«ربيع البشر»
حيث الصراع من أجل الحرية
سياسيا كانت أم اجتماعيا ـ
حيث ذلك المفهوم
حول الحرية العليا
والذي يريده
الفن
ستكون هذه الحرية دوما غير مفهومة
وربما
سنعترف بها
باعتبارها
غير ضرورية
إن حرية الفن
هبة ليست سياسية،
ولا تبعا للسلطة.
فليس من أيدي السلطة
يحصل الفن
على حريته.
فالحرية متواجدة فينا،
ومن أجل الحرية ينبغي لنا
أن نناضل مع أنفسنا،
نناضل من أعمق دواخلنا
أسرارا ، وذاتية،
مع وحدتنا
مع معاناتنا
هذه أكثر المواد
رقة
إنها «منطقة الروح»
لذلك،

ليست لدي ثقة كبيرة
في المسرح
وبشكل عام في التحرك
والفعل الفني
الذي سار كالنار في الهشيم... بكمد الهائل
في السنوات الأخيرة
عن ديكتاتورية العمال
داخل أطر برنامج
النضال من أجل الحرية السياسية المقنعة
ومن أجل الانتصار في معارك دينية،
ووطنة مزيفة.
ويغدو أسوأ ما في الأمر أننا
وضعنا مجموع هذه الشعارات
تحت مسمى «الأهداف الطليعية».

انتهى كلام كانتور ولم تنته أفكاره الطليعية بعد أن ودع العالم في عام ١٩٩٢ عن عمر يناهز سبعة وسبعين عاما معظمها قضاها في الابداع. ومايزال يمثل درعا واقية ومبررا أقوى لحركة المسرح الطليعي في عالمنا اليوم.

الهوامش :

١ – جروتوفسكي ييجي ولد في عام ١٩٣٣ بولندي الجنسية، منظر مسرح، مخرج مسرحي، معلم، مبدع أساليب جديدة لفن الممثل، في بدايات تكوينه تأثر بمدرسة المصلح المسرحي الروسي ستانيسلافسكي Stanislawski. من أهم انجازاته هو قدرته أن يحيل عمل المخرج المسرحي مؤلفا مبدعا لعرضه المسرحي باعتباره موازيا ومساويا للمؤلف المسرحي استطاع أن يخلق أساليب جديدة مسرحية مبتكرة غير نمطية، يطلق عليها «الاساليب الفنية اللامسرحية» أي التي تقع خارج نطاق أطر أساليب المسرح التقليدي كانت من أهم مهماته التدرج في تغيير الأشكال والصيغ المتبعة داخل العروض المسرحية، وتحليل قيم التراكيب الفنية المنبثقة عن ظواهر العلاقة ما بين «الأدب – العرض المسرحي»، وما بين خشبة المسرح – صالة العرض المسرحي، وما بين العلاقة بين المتفرج – الممثل، من أهم تجاربه المسرحية «أبوكاليبسيس كوم فيجاروس» و«الأجداد» و«الأمير الذي لا يلين» و«شاكونتالا».

٢ – أ ج كريج (١٨٧٢ – ١٩٦٦) مخرج انجليزي ومصلح مسرحي وسينوغرافي، ومنظر مسرحي شارك المخرج والمصلح الروسي ستانيسلافسكي في اخراج مسرحيته «هاملت» لشكسبير يعد كريج بجوار أدولف أبيا من أهم الاصلاحيين لحركة المسرح العالمي في النصف الأول من القرن العشرين كريج هو مبدع نظرية «خشبة المسرح التشكيلية الجديدة». أوجد أسسا جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهرية (الاضاءة الألوان – التكوين المسرحي – المساحة – الفراغ – الحركة – الشخصيات) أسس مجلته المسرحية «القناع – The Mask» في الفترة من (١٩٠٨ – ١٩٢٩). ألف كتابا هاما يعد مرجعا أوليا من مراجع المسرح وهو «حول فن المسرح» عام ١٩١١.

٣ – هابننج – Happening فنون المسرح المعتمدة على الأحداث الطارئة، تقوم هذه العروض المسرحية في أماكن الهواء الطلق، في البلاجات والشوارع وأمام المحال يصبح فيها الجمهور ممثلين عن غير قصد انتشرت هذه المسارح في انحاء متفرقة من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وهي شكل من أشكال الفنون المعاصرة. تقف عند الحدود ما بين التشكيل والاستعراض.

٤ – تادووش كانتور. من كتابه «المسرح المستقل» Teatr niezalezny ص٥ –٦.

٥ – مقالة في مجلة ديالوج ص ٦٥ العدد ٦ عام ١٩٨٥.

٦ – فيتكاشي. واسمه الحقيقي ستانيسواف ايجناتسي فيتكيفيتش Stanislaw Ignacy Witkiewicz كاتب دراما، منظر مسرحي، فيلسوف. صاحب التيار الذي أطلق عليه «تيار الشكليين» داخل بولندا تتصف دراماته بالسمة الفلسفية الجروتسكية الساخرة ولها مسحة فانتازية. من أهم أعماله «الأم» و«المجنون والراهبة» و«في قصر صغير».

٧ – شولس، برونو شولس Bruno Schulz (١٨٩٢ – ١٩٤٢). روائي وفنان جرافيك، درس الفنون التشكيلية في فيينا، كان مرتبطا بتيار الحداثة في الفن التعبيري، تحوي أعماله الأدبية رؤية ساخرة متسمة بصيغتها الفانتازية، تتخللها موتيفات من موضوعات ذاتية، وتفاصيل الحياة اليومية للأقليات التي تحيا داخل المدن الصغيرة البولندية. يرتبط نسيج أعماله بطابع الأحلام وبرموز اللاوعي. من أهم أعماله «دكان القرفة» عام ١٩٣٣، و«المصحة العقلية تحت لافتات الموتى» عام ١٩٢٧.

٨ – تادووش كانتور، مسرح الصفر تعليق نظري – ص ٢٥ – ٢٦ عام ١٩٦٣.

٩ – تادووش كانتور Rewindykacje – دراسة مكتوبة على الآلة الكاتبة.

١٠ – كارول فريتش Karol Frycz (١٨٧٧ – ١٩٦٣) سينوغرافي بولندي، رسام واحد من أهم رواد تيار «الشكليين» في أوروبا.

١١ – أ. برونا شكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ – ١٩٦١). سينوغرافي بلوندي، رسام. واحد من أهم رواد تيار «الشكليين» في أوروبا.

١٢ – ل شيللر. Leon Schiller (١٨٨٧ – ١٩٥٤) مخرج، تعاون بشكل رئيسي مع المسارح البولندية في وارسو و«دودج» و«لفوف». استطاع كمخرج شامل أن يحقق ثلاثة تيارات في المسرح الشعري الشامل، والمسرح السياسي الحديث، والمسرح الموسيقي من أهم أعماله على الاطلاق «الأجداد» ومن نثريات الأغاني «وباستوراوكا» وغيرها.

١٣ – ي. سووفا تسكي – Juliusz Siowacki (١٨٠٩ – ١٨٤٩) شاعر مسرحي. يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكي الضلع الثالث لمثلث الشعر القومي المسرحي الرومانتيكي البولندي في القرن التاسع عشر. من أهم دراماته الشعرية. كورديان وبالادينا وليلافينيدا.

١٤ – س فسبيانسكي Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ – ١٩١٧) شاعر مسرحي بولندي، رسام، مصور، مصلح من مصلحي الحركة المسرحية القومية البولندية المهتمين بالقضايا التي تقع على حدود الواقع والميتافيزيقا، وبكارثة أبطاله الواقعين في الصراع الاغريقي القديم: القضاء والقدر. لكن هذا الصراع يتلبس رداء معاصرا ومضامين انسانية تهم الانسان البولندي وموضعه من تاريخه. من أهم أعماله «حفلة زواج» و«سيدة وارسو» و«اللعنة» و«التحرير» وغيرها.

١٥ – ف جومبروفيتش Witold Gombrowicz (١٩٠٤ – ١٩٦٩) كاتب مسرحي طليعي بولندي، ساتيري وساخر. من أهم أعماله «الزواج» و«بورنوغرافيا» و«أوبرتيكا» وغيرها

١٦ – تادووش كانتور «المسرح العرائسي» – دراسة مكتوبة على الآلة الكاتبة.

١٧ – تادووش كانتور. «Rozwag» – دراسة مكتوبة على الآلة الكاتبة.

١٨ – زيجمونت هبنر جماليات فن الاخراج – ترجمة د. هناء عبدالفتاح ص ٢٨١ – ٢٨٣.

* – عندما تولى كانتور هذا المسرح، أطلق عليه فيما بعد مسرح «كريكوت٢».

** – يعني كانتور المسارح التقليدية التي عاصرها

*** – يعني مسرحيته «موت الفصل الدراسي – Umarla Klasa».

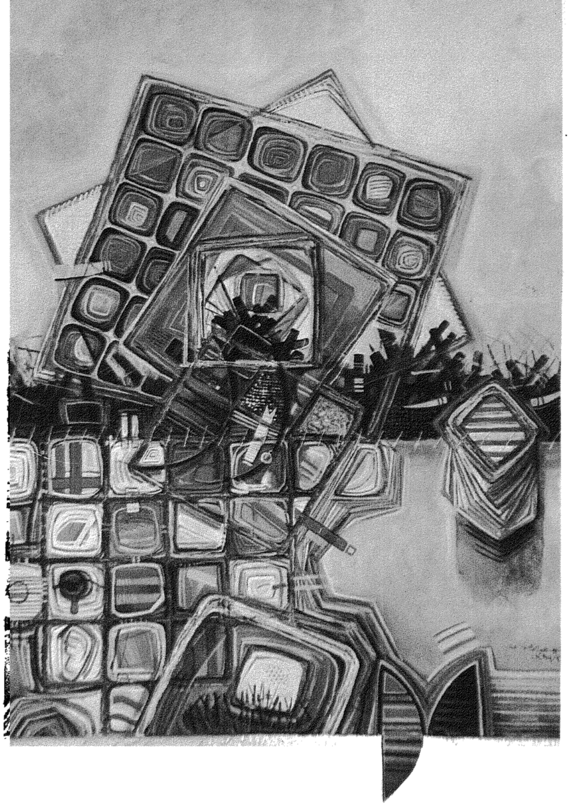
* * *

فن تشكيلي

الفنان التشكيلي في عُمان

اعداد: رفيعة الطالعي





الفن هو حرفة الابداع في حياة الانسان، وقد تشكلت الحضارات منذ ما قبل الكتابة على ابداع أشكال ورسوم تعبر عن هذه الحياة وأبعادها الأولية، فقد بدأ الانسان الأول بنقش تفاصيل حياته اليومية على الصخور، وحفظها من الضياع والتلاشي ، فكان التاريخ المرسوم.

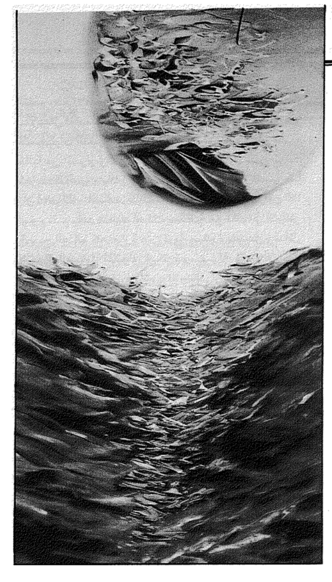
فالفن إذن هو ذلك الابتكار، وذلك الخلق الملح للتعبير عن ماهية الحياة والوجود، وكان منذ البداية الرسالة الانسانية التي تحمل تساؤلات هذا الكائن البسيط والمعقد معبرة عن قلقه الوجودي.

وهنا يستوجب التأكيد على القيمة الابداعية سواء في ال الفن أو في النشاط الانساني العادي، إذ أن الابداع هو رحلة الأكثر ثراء وخصوبة التي يمر بها الانسان.

والفن هو فلسفة التعامل مع الضوء واللون والتنويع بين ذه الأدوات، وتتفاوت النسبة لقياس الجمال في العمل الفني طبقا للقواعد الفنية أو للخطط المعدة مسبقا في ذهن الفنان، وذلك لتفاوت القدرة الابداعية لدى الفنان، ومن هنا تأتي خصوصية الفنان وتميزه والتي يحددها معيار التأثير والتأثر بالبعد الانساني والتجارب الفنية المختلفة.

والفن هو تلك اللغة الراقية التي تحتاج الى وعي خاص، وعي يدرك ويقبض على أصول الأداء الفني، ويحتاج الى تحكم ماهر في السيطرة على الأدوات وامتلاك تقنيات العمل الفني، فالفنان يسعى الى تقديم رؤية ورؤى في اللوحة ذاتها، وهكذا فإن صنعة الفن هي التدريب المنهجي والواعي لصياغة لغة فنية جديدة نابعة من طاقة خلاقة تسهم في تطوير الانسان وتعميق مفاهيم الحياة عبر الفن.

و«نزوى» في سعيها للبحث داخل الفنان التشكيلي العماني حول تجربته وهمومه وآماله وطموحه، تطرح أسئلتها وأسئلتهم في مساحات خاصة للبوح، ينثر الفنانون عليها أفكارهم ويسقطون عليها مشاعرهم، مجسدين هذا البحث وذلك الأمل في صياغات لونية وحرفية مشكلين بها عالما فنيا متناسق الهموم ومختلف الأذواق ومتعددا في أدوات التعبير وأشكالها.



حسين عبيد

الفن تعبير صادق المعنى، يمتلك وظيفة تعليمية وتربوية، ويساهم في تطوير المجتمع وتربية الانسان وصقل مشاعره وذوقه العام، كما إنه يشكل في كل مجتمع ظاهرة ايديولوجية وتاريخية واجتماعية تتحدد ملامحه من خلال الواقع الاجتماعي، والمطلع على الحضارة العمانية سيجد بأن الانسان العماني قد تميز وعرف بحبه للفنون والحرف التقليدية كصناعة السفن وصناعة الأدوات لدفاعية وبناء القلاع والحصون والصناعات الفخارية المصوغات والزخارف والنقوش الجميلة التي استخدمت تزيين مداخل القلاع والحصون وبيوت الأسر العريقة المساجد والأسواق ..الخ، والتي كانت تتسم بالبساطة ابتكارية وعمق الرؤى المستمدة من صميم البيئة العمانية زاخرة بالقيم الجمالية.

والراصد للحركة التشكيلية العمانية سيجد أنها قد بدأت علميا في ١٩٨٠ مع انشاء مرسم الشباب الذي أفسح المجال ممارسة النشاط الابداعي وتنظيم الرؤى وتدريبها أكاديميا، ع العلم بأن السلطنة قد شهدت في بدايات النصف الثاني من السبعينات عرض تجربة رائدة ـ المعرض الفني للفنان موسى المسافر بصالة نادي عُمان ـ كظاهرة فنية جديدة لم يكن متعارفا عليها من قبل.. جمعت بمنتهى الانسجام المفردات العُمانية مع العناصر التشخيصية التي كانت متأثرة بتجارب الاعلام الانطباعية لفناني الدول المجاورة، ورغم أن المعرض المذكور لم يكن مدروسا من حيث المكان والتجهيزات العرضية الأخرى إلا أنها حققت في المرتبة الأولى ريادة العرض تلاها رضاء وتعاطف الجمهور مع الأعمال.

وفي اعتقادي الشخصي أن سبب تأخر الجانب التشكيلي في السلطنة عائد الى الموقف الديني ـ تحريم التصوير التشبيهي أو اقامة التماثيل «الاصنام» - وصعوبة الاتصال بالأقطار المتقدمة في هذا المجال ناهيك عن عدم توافر الخامات والامكانيات الفنية الأخرى في تلك الفترة، إلا أن تلك العوامل لم تبطيء من حركة المسيرة بل خلقت لها دوافع تحريضية مكنتها من الوقوف على أرجلها حتى تطورت بشكل لافت للنظر في السنوات الأخيرة، ويرجع سبب هذا

التقدم بعد الاهتمام المادي الى تغيير بعض المفاهيم المرتبطة بالأعمال المقدمة، ففي السابق كان الاهتمام مركزا على التسجيليات التقريرية التي لم تقدم الا سطوحا ومضية خالية من الحوار والقراءة إلا أنها كانت ملحة في نفس الوقت لتعريف الجمهور بالفن وفتح آفاق جديدة للحوار خصوصا وأن أغلب تلك المشاهد كانت مأخوذة من صلب الواقع. أما اليوم فلم يعد هنالك أماكن مقفلة على ذاتها في الأرض وأصبح العالم كله عبارة عن قرية صغيرة بفضل وسائل الاتصال الشاملة المتوافرة بكثرة وسهولة، فكان لابد أن تجد الصدى والامتنان المباشر والاستقرار الجواني، فباتت أغلب التوجهات مهتمة بكيفية تقديم وتوصيل النشاط الانساني والابداعي بالشكل المقروء المتفق والمواكب لأغلب التيارات والصراعات المتجددة التي تحدث بين الحين والآخر في العالم.

وحينما أتحدث عن تجربتي أجد أن هنالك تربية جمالية مؤثرة قد رافقتني، بدءا من مكان الميلاد وانتهاء بتلك الجبال الشاهقة المحروقة بالبنيات، وشواهد القبور التي تفوح منها رائحة الصور القديمة، والأزقة الرمادية المحاطة بالألوان الباردة والعلب السكنية المثلمة والشوارع الضيقة المحمية بأعمدة بيضاء ممزوجة بتراكمات وتشققات لونية صارخة، زينت عليها كتابات طفولية تنادي بالفوز والتأثر وعشق الصبايا المشوقات اللاتي كنا ـ الجمع عائد الى مجموعة من الأصدقاء المرافقين ـ نشاهدهن يوميا وهن يحملن على رؤوسهن أطباقا من الجرار المملوءة بالماء ونحن نتغزل بهن روحيا.

ومعايشتي تلك الأجواء قد زرعت في أحشائي شعورا متجددا لتأكيد النزعات والاستجابات الذاتية، ففي مراحلي الأولى كنت شغوفا برسم التخطيطات الاستعراضية ذات اللون الواحد والتي لم تكن بحثية في نهجها الابداعي بقدرما كانت مجرد ممارسات مدرسية مرسومة على سطوح ورقية أو على الجدران، تحاول أن تجد لكيانها مساحة وسط شطحات الفكر واللون.

فالفن بالنسبة لي إفراز اجتماعي مؤثر، يمنحني القدرة لايجاد توازن روحي وحوار متبادل مع الأثر الفني، فحينما أشاهد أعمال دالي وبيكاسو وجواد سليم وفائق حسن أو أسمع لناظم الغزالي ومحمد زويد أو أقرأ أشعار بدر شاكر السياب أشعر بتعاطف حميمي مع أعمالهم الفنية والأدبية واحترق حتى موضع قدمي كما يحترقون ويتلذذون، لأنهم عبروا عن لغاتهم المحلية وعن آلامهم وهمومهم التي توحي بالتشابه الضمني، وصمدوا أمام التيارات العاتية ليكشفوا لنا أبجديات أخرى لفهم الموجود وتقديس العمل الفني، ولأني واحد من عشرات الفنانين الذين مارسوا اللغة المحلية وتعذر خصوصية تمييزها، أحبذ في معظم تجاربي اللونية التمسك بالرموز والمفردات المحلية وتطويرها، وممارستي لها نابع من المطالبة الداخلية لممارسة هذا الفعل الذي لا أبرمج نفسي زمنيا ولا أتقيد باتجاه فني معين، فهي قائمة على لغة التجريب الواعي القائم على قناعات مرجعية لمسك النور والظل اللذين قد يهبطان دون سابق موعد ليأخذاني على امتداد خيوطهما نحو لون الشمس الصارخ في الغروب أو قبله.

ويشدني شكلا الصحراء والبحر لما لهما من تنويعات نغمية متراقصة، أحصل من خلالهما على تناقضات الحركة وعلى التيارات الخفية والانعكاسات التقنية المماثلة التي تشدني الى المعانقة والمخالطة الوجدانية دونما الشهوة المحسوسة المقترنة بالاستعارات المائية، واقدامي على رسم ايحاءاتها موصول بمعادلات يقطر منها أثر الصورة السائلة كمحاور ظلية تفرش منها الأنفاس اللاهثة لتتدور حولها التداعيات والتنبؤات في طلب الوصال والمخالطة أو في دفع اللقاء ولو بغير التئام.

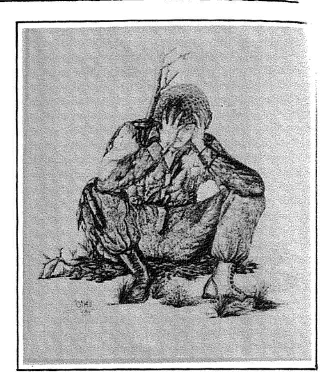
ويبقى أن كل تلك الأجواء والاختزالات الرؤيوية قد فتحت عيني أيضا على مشاهد الأجساد حتى انزلقت بفعل الرغبة المتعطشة نحو مناطق النحت، فصرت متأثرا بلمسات رودان وتجاويف هنري مور وشموخ أعمال وعبقرية مايكل انجلو.. أمارس اتجاهي النحتي حول المواضيع المحيطة بجسد المرأة وطقوسها الباردة وأنفاسها الغائمة وما عليها من عالمين مقدسين وبارزين ـ من وجهة نظري ـ تفوح منهما رائحة وطعم النبيذ الأحمر، كلما تأملت فيهما أحس بارتعاش شديد يقودني نحو غيبوبة هادئة لأجد روحي بعدها هائمة على جدران الأفق حيث هناك البحر والصحراء والعالمان المقدسان من جديد.

أحمد بن سعيد العدوي

الرسم بالنسبة لي هو اللغة التي أحاور بها الأشياء والناس من حولي وأرسم حتى أستطيع البوح عن وجودي وأحلامي. وإن كان الفن بالنسبة لي هو ذلك الاخراج الفريد للخيال المبدع في عالم الحلم الذاتي الى أرض الواقع ليلامس ذوق الآخرين بطريقة مميزة وجديدة.

عندما وعيت بنفسي عرفت حب الرسم في ذاتي وكانت محاولاتي في مرحلة الطفولة تلك الرسومات على جدران المنزل وغالبا ما كنت أمارس هوايتي تعبيرا عن حالة غضب أو وحدة أو اعتراض.

من هنا نشأت علاقتي بالفن والتي تطورت عبر السنين محتفظة بجوهرها رغم تغير الوسائل والمواد التي استخدمها،



فالجدار صار ورقة أو قطعة قماش والطباشير صارت ألوانا زيتية.. مائية... شمعية.

وهذا كله لم يغير من كون القدرة على التشكيل بالرسم ليست هي الفن وإنما الفن بالنسبة لي يأخذ معناه من مدى قدرة الفنان على صبغ شيء من روحه على العمل الفني ليجعل هذا العمل مستقلا فتلك الروح المتخفية في العمل الفني هي قمة الابداع في أي عمل. ويظل الرسم دائما بالنسبة لي المنفذ للتعبير عن أحاسيسي وطموحاتي وآلامي.

واللوحة بالنسبة لي جزء مني بغض النظر عما اذا كانت اللوحة ناجحة أو غير ناجحة فكل لوحة هي طفل لي. له اسم وتاريخ ميلاد.. ونمو وكل لحظة أقضيها أمامها هي لحظة نمو وعندما تصل مرحلة الاكتمال تصبح اللوحة غير قابلة للزيادة أو النقصان. وهنا يصبح العمل كامل الملامح مستقلا بذاته وبصفاته ومميزاته.

في لوحاتي لا أحب الارتباط بلون معين وإن كنت أعتقد أن الطبيعة التي نشأ الفنان بها تلعب دورا في طريقة خلطه واختياره للألوان، ولكن تبقى الألوان حاجة مستقلة لكل لوحة على حدة. بحسب موضوعها والفكرة التي أريد أن أوصلها الى المشاهد المتذوق. وبالتالي عند حديثنا عن الألوان لا نستطيع التعميم وإنما نستطيع أن نقول الألوان في لوحة معينة. وان كان الفنان قد يميل الى لون ما ولكن بالطبع اختلاف المواضيع التي يتناولها في اللوحة يستدعي اختلافا في الألوان مع بروز اللون المفضل.

أما الضوء فهو كثيرا ما يرتبط بنفسية الفنان في تلك اللحظة التي يرسم فيها أو بطابعه النفسي بشكل عام أو طبعا بموضوع اللوحة.

وبالنسبة لي فالضوء يرتبط بالبهجة والانتصار أو الشروق والثقة والعلو والانطلاق أو حالة من التحرر عن الظلمات المتمثلة في أي انتكاسة داخلية أوخارجية.

فاللوحة التي يتخللها الضوء، هذا الضوء انما هو شعاع ممتد من ضوء داخلي كما أن اللوحة التي لها الملامح القاتمة تكون كذلك امتدادا لحالة من الظلمة الداخلية.

كما قلت فإرهاصات الفن كانت قديما ممتدة الى مرحلة الطفولة ولكن كبداية فعلية كانت في المدرسة وبتشجيع خاص من هيئة التدريس والادارة.

أما اشتراكي المبكر جدا في مرسم الشباب منذ تأسيسه فساعدني على صقل موهبتي والتعرف على فنانين والانغماس في جو فني، كما تعلمت أيضا استخدام خامات متنوعة وجديدة.

أما عن النقلة النوعية في حياتي فواكبت وجودي في المرحلة الجامعية واستطعت منها توظيف الخامات بطريقة أكثر تمكنا وقدرة على توصيل الفكرة مما ساعدني على إخراج العمل الفني أفضل ما يمكن وهذا ربما لوجود تفرغ والانخراط في الجو الفني من خلال جماعة الفنون التشكيلية في الجامعة.

فالابداع معظم الأحيان يرتبط بالتفرغ والشعور بالاطمئنان وتوقفي لفترة طويلة كان نابعا من احساسي بعدم التفرغ الذي أبعدني عن المجال الفني الحقيقي اذا ما حاولت وأصررت على الرسم فالعمل عادة ما يكون غير ناجح وخاليا من الابداع والابتكار وغير كامل وربما هذه الوقفة كانت تلزمني بعد مشوار طويل لأعرف أين أقف الآن وأين علي أن أكون في ركب الفن التشكيلي في السلطنة داخلها وخارجها.

ومع تشجيع خاص من زوجتي وأعضاء إدارة الجمعية العُمانية للفنون التشكيلية وجدت نفسي أزحف نحو الانتاج وأنخرط مع مجتمع الفنانين رويدا رويدا.

محمد بن عبدالله (الصايغ) الفارسي

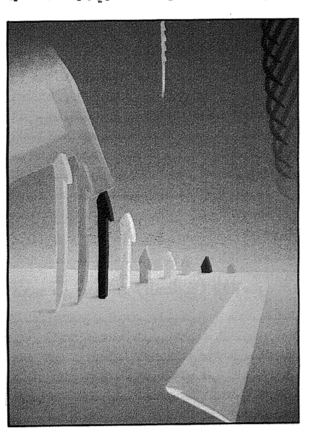
يجد الانسان أحيانا نفسه أمام موقف أو عدة مواقف أو حالات تستدعي اهتمامه وتأخذ حيزا كبيرا من أفكاره، وتدخل في النفس كثيرا من المتاعب والآهات بالتالي تؤثر على حالته طبقا للموقف فتظهر على قسمات وجهه علامات الفرح والسرور.. والهم والكدر فيفشي غله أويظهر سعادته عن هذا المتغير بطرق عدة

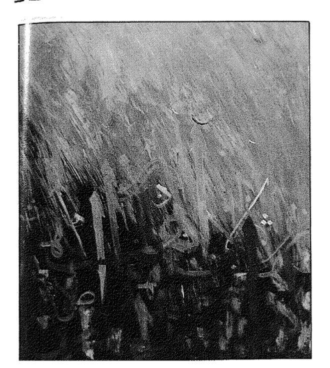
كالخطابة والكتابة والشعر.. والرسم، فمن هنا أجد نفسي كفنان عليّ إظهار هذا الشعور عن مكنونات النفس والاحساس بوسائلي وأدواتي الخاصة.. وما أكثر المواقف المأساوية التي حلت بأمتنا العربية والاسلامية فتشغل البال وتؤرق الضمير فيكون لزاما على أن أعبر عما أحسه تجاه هذه المتغيرات والأحداث مثل حرب الخليج وعملية السلام.. وغيرهما الكثير، ولا تخلو ساعات الفرح والسعادة من بعض الأعمال الفنية أعبر بها عن جمال الطبيعة العُمانية البكر بسمائها الواسعة وبحرها اللامتناهي.

فالعملية الفنية (الرسم) أجدها أحيانا ان لم تكن دائما كالهواء لا أستطيع الابتعاد عنها كثيرا ، فأجد الشوق والحنين يجذبني إليها كلما طال الفراق، فالرسم وسيلتي الوحيدة للتعبير عما بخلدي وذاكرتي واحساسي.

ان الشروع في عمل اللوحة وبعد أن تتبلور الفكرة ويتواصل بها العمل تجد كل أحاسيسي وقدراتي موظفة لاخراج هذا العمل الفني الى اسمى درجات الكمال فتسلبني (اللوحة) الوقت ولبي لأجل التفاعل وايجاد العلاقة بين الضوء واللون، فمن خلال (الضوء) تتضح الرؤية وتتجلى الأفكار وتبرز الرسالة باللون تبين درجة التفاعل والانسجام وحدة التعبير وصدق المشاعر والأحاسيس.

لم تكن هذه الرحلة في الفن التشكيلي وليدة فترة قصيرة



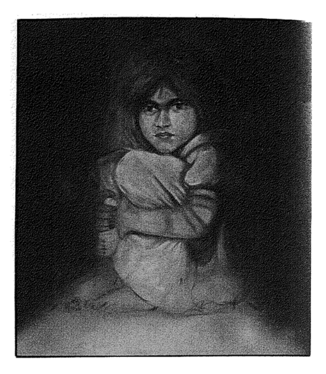


انما قديمة جدا لأني من أسرة تمتهن الفن في عملية صياغة الخناجر، ثم تبلورت وصقلت على أيدي مدرسي التربية الفنية أيام الدراسة ثم بدأت بعد ذلك بزيادة الاهتمام من خلال الممارسة والاطلاع والمشاركات في المعارض المحلية والاقليمية والدولية فتكونت لدي فكرة انتهاج منهج خاص متميز متطور فوجدت في الحرف العربي ضالتي أصون به نفسي وفكري كعربي ومسلم من الفراغ الفكري الذي ملأ الحياة العصرية وحضارة الآلة والميكنة وحضارة المادة الرخيصة فتمسكت بالحرف العربي والقيم الروحية التي تؤكد على صلة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي فكان أقدس ينبوع آتي إليه لارواء عطشي للتعبير والابداع.

فالى الامام معا أيها الزملاء الفنانون يدا بيد للرقي بالحركة التشكيلية العمانية وتطويرها لتواكب الطفرة العالمية في العالم الفني وليس لدي ذرة شك في القائمين على رعاية هذه الحركة الفنية في البلاد في مد يد العون والمساعدة وتذليل الصعاب وعلى القطاع الخاص المساعدة باقتناء الأعمال لتزين بها المجمعات والمكاتب والفنادق وغيرها.

أنور سونيا

لأن الرسم هواية جميلة، تملأ الفراغ، وبها يجد الانسان نفسه، ويدرك قدراته على الابداع والابتكار والمحاكاة، ولأن الرسم يظهر الاحساس والشعور والانفعال التي تتعامل وتتفاعل بين دواخل الفنان، ولأن الرسم يجعلني أتفاعل مع البيئة بتناقضها وتناغمها أحب



الرسـم ولذلك أنـا أرسم، فـالفن هو كـل شيء مبتكر ومعبر، وكل ما هو جديد وجميل هو فن.

الـرسـم كـان رحلـة الطفـولـة ورحلـة المستقبـل، بـدأت برسومات في المدرسة، واستمررت بتنميـة الموهبة بعمل لوحات ورسومات لمعارض المدرسة والحارة والأصدقاء، وبالتالي بدأت تظهـر وتتبلور الشخصيـة الفنيـة في لـوحاتي، وبـالاشتراك في المعارض الـداخلية والخارجية سـواء في عُمان أو في دول مجلس التعاون أو البلدان العربية أو البلاد الأجنبية.

ونحن كفنـانين تشكيليين عمانيين نسعى ونبـذل جهدا بعمـل لوحـات مختلفة وتجارب متعـددة، ونجرب مـدارس وانماطا متباينة كي نصل الى العالمية، وذلك لرفع اسم وطننا في وسط المحافل الفنية الدولية والعالمية.

الفن هـو كل حيـاتي في المنزل في السيـارة، في الشـارع في السـوق في المزرعة كـل شيء ألمسه وأعيـش فيه هـو فن، أنـا أعشق هذا الجمال ولذلك فأنـا أتحرك في فضاءاته بكل حرية وانطـلاق. واللـوحـة تحملني وأحملهـا ، إلا أنها تظـل ذلـك المولـود المدلل الـذي يحتاج لكـل الرعـاية والحب والعطـاء، وعندمـا أستخدم ألـواني فأنا أزيـن عروسي بيـدي وأضفي عليها من مشاعري وانفعـالاتي وأسقط عليها ظلالي وألواني بكل حرص واتقان.

حسين الحجري

أرسـم من أجـل الرسـم، فالـرسْم مـن أهم الأشيـاء في حياتي، فهو بمثابة الطعام والشراب ، وإذ الحاجة اليهما هي حاجة فسيولوجية، إلا أن حاجتـي للرسم هي حاجة نفسية وشعوريـة الى أقصى الحدود، وتلح الفكـرة وتقلقني الى أن ألقي بها على سطـح تشكيلي ما، وعلاقتي بـالفن هي عـلاقة الأب بـابنـه مـن الحرص والتفقد لأحـوال الابـن والمراعـاة الدائمة، فـأنا عندما أبـدأ في لوحة ما أشعـر بأني لا أرغب أن أنصرف عنها بشيء، ولا أن أفقـدها حتى بغياب النظـر إليها، فأنا أحزن عندما أفقد لوحة وهي تظل دائما في بالي وأتساءل لماذا هي علاقة بهذا الشكل؟ وأجـدني أجيب أن كل قطعة من اللوحـة تعبر عن زمـانها ومكانها ونفسهـا، وكذلـك أعبر أنا عنها، ولا أستطيـع اعتبار اللوحة شيئـا منفصلا عني، فـأنا حينما أتعامل مع اللوحـة أحاور نفسي، أصارع كياني، هكذا أعمل مـع لوحـاتي إنها أنا، وأنـا لوحـاتي وأنا أتعـامل مـع أدوات الرسم رفيقة دربي منذ سبعة عشر عاما فالضوء هو اللون، واللون هو الضوء ، واللوحة هي كل الأدوات.

مشـواري مع الفـن التشكيلي طـويل بـالنسبـة للحركـة التشكيليـة في عُمان. رحلتي بـدأت بـالقلـم ثم اللـون، تعلمت الرسـم بالقلـم الرصـاص، وتعلمت التجسيـم والتشكيل مـن صناعتـي للسيارات والطائرات الصغيرة بـالأسلاك، لـدرجة أنها كانـت تضاهي السيارات الحقيقيـة من الناحيـة الجمالية والابداعية.

خـلال دراستي، شـاركـت في عـدة معارض مـدرسيـة، ونواد رياضية ، ثم قمت بـإعداد معرض خـاص بي والذي اتخذ مـن (عُمان ١٩٨٢) عنوانـا له، كـان هـذا المعرض نقطـة الانطلاق.

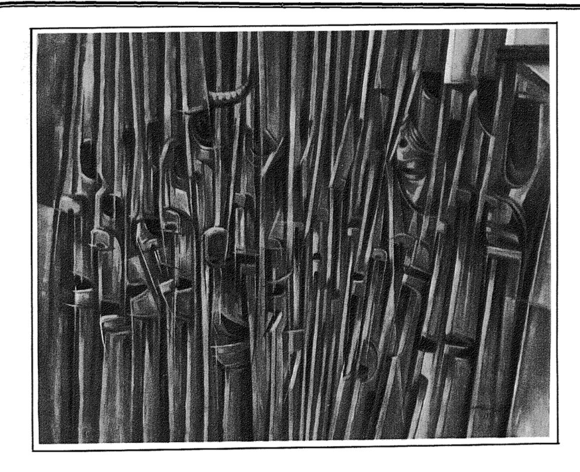
أعددت معـارض من داخـل السلطنة، فـردية وجماعيـة، وحصلت على جـوائز على مستوى المنطقـة الشرقية مـن عُمان، وعلى مستوى عُمان شـاركت في معـارض خارج السلطنـة، في دول الخليج وفـرنسا، والـولايات المتحدة، وسـوريا وتـونس وغيرها من الدول.

أفضـل الرسـم بالألـوان المائية أكثر مـن الزيـت، ولي تجاربي الخاصة في التجريد شـاركت بها في معارض خارج عُمان، وعمومـا فإن الفن لا مـرسى لـه حتى يرسـو الفنان ولهذا أسعى بكل جهدي الى العالمية أو الاحتراف.

بـالنسبـة للحـركـة التشكيليـة في عُمان فمـن الصعـب تقييمهـا ولكـن هناك عنـاصر أو نقـاطـا لابد مـن إدراكهـا واستيعابها. هذه العناصر هي :

أولا : بداية الحركة التشكيلية في عُمان ، وهـل يوجد فنانون أكاديميون ويعملون، هل الجو مهيأ للرسام أو الفنان.

ثانيا : مستوى الثقافة الفنية في البلد، وهل توجد ثقافة تدعو



المشاهد أو المتذوق قبل الفنان من الوقوف أمام الابداع الفني والتمعن فيه.

ثالثا : تساؤلات حول الهوية.

كل هذه العناصر أو التساؤلات كالهوية والحضارة ومعوقات تقدم الفنان، إلا إنه ظل صامدا أمام هذه المعوقات وأنتج فنا، هل هو يساير الفنون أوالحركات العالمية؟

ورغم كل شيء كان ولا يزال للفنان العُماني حضوره المتميز في الساحة الدولية، ومع هذا فلست راضيا عن هذا المستوى.

رشيد عبدالرحمن

الفنان هو ذلك الانسان الذي تميز برهافة الحس، ورقة الشعور. الفنان هو الكائن القلق المثخن بهمومه الذاتية، بهموم البشر بهموم الكون، الفنان هو من يحمل على كتفيه مهمة الارتقاء بالذوق العام، الفنان هو المسؤول أمام نفسه عن تحقيق اللذة بريشته، وتحقيقها لنفسه وللآخرين، أرسم وأرسم لأني ما أنفك أحمل هذا الاحساس المتوتر تجاه الحياة، الفن هذه الكلمة الجوفاء والمفعمة بالمعنى ، هذا الشعور المتآكل والمتين، الفن هو مرآة تعكس أفكارك وتفضح مخبوءاتك فهي صمتك وتخاطبك ، هو لغة خاصة وهو لغة الوجود، سؤال الفن هو تساؤل العمر، ومشروع العلاقة، هو اقتران أزلي، أدواتي ألواني ولوحاتي هي أصدقائي وأبنائي بدأت معها رحلتي منذ أن كنت، منذ وعيت، قبل أن أعي، وحتى أترك أسئلة الكون والحياة دون إجابة.

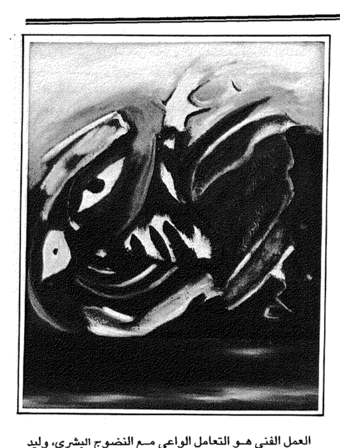
محمد فاضل الحسني

انني أرسم لكي أعيش مع الجمال الدائم، طالما بقيت على قيد الحياة، الرسم فرصة بأن أنقل ما تراه العين وما لا تراه من عالم التشكيل الواقعي والخيالي ، أرسم للنفس للذات، للروح، للوجدان، بالوجدان أنقل المشاعر وما تحمله المخيلة الى الواقع وأعايشه بوجداني.انني أحاول أن أسجل لحظات زمان أعيش فيه بكل تحولاته وما فيه من واردة وشاردة وأسطر من عوالم التشكيل لتبقى ذكرى خالدة تسجل في تاريخنا الفني للمستقبل إنني أتنفس مصادري وأنهل من الهامي لاقتنص فرصة الحلم الخاطفة واللحظة الجميلة وارتشف منها نظرة لأمتع الروح بتجسيد الملامح والايقاعات الانسانية التي تخلد يوم ترحل عنا لحظات أحلامنا وتبقى ذكرى خالدة تحمل معاني في طيات

ـ ـاتها. انها ذكرى الفـن ، الفـن روح الانسـانية، مـرآة ال ـية والأمل القـادم، هو متعة الروح والفكـر وبهجة النظر فيـ ـظاته التي تسر الناظرين هو الجمال للحياة هو النور في ا ـق بـدون الفن تبقـى الحياة مظلمـة صحراء قـاحلة، انـه ا ـحرك للكيـان وللنفس وتجد فيـه الهوى النقـي والشفـاء لـنفس العليلـة هذه السمة الخاصـة جدا مـن سمات الحياة ذات التعبير التلقائي شديد الحسـاسية الذي يصل الأعماق. أراء رسالة سامية تحمل في طياتها الغريب والجمال انه ذات الخصوصية لحالاتنا المتقلبة وهو المقدرة الرائعة لفهم إرادة الانسان لا الالهام الروحـي للفكر المجسد المفعم بـالطمأنينة المستند الى واقع مرئي جمالي تتلذذ بفلسفته كقيمة تشكيلية.

وعلاقتـه بحياة الفنـان كعلاقـة الروح بـالجسد مـرتبط ارتباطا وثيقا وارتباطا وجدانيا بكل ما يحمله العقل المنتمي الى أرض واقعـه وتحملـه تيـارات الـزمـن وتنـاقضـات الحيـاة ورموزها الغـامضة الملبدة بغيوم الانعكاسات الـزمنية ويبدو هـذا منذ تطـور المجتمع البشري انـه الارتباط الهاجسي الـذي يخفي وراءه حالة من القلق الدائم والتأرجح الفني بين الرفض والقبـول . والفنان صـاحب منهـج وصاحـب تخاطب خـاص يستطيع تـوثيق هذه العلاقـة من خلال قنوات يفتحهـا لنفسه ويستمر في النهل من خبرات واقعه وواقع مجتمعه الذي يجسد فكره منه وله والفنان يعيش بكـل جوارحه في هذا المجتمع التي تتدفق معاناته ورغباته بكـل تجليات الحياة، انه صاحب منهج ورسالـة يؤديها تجاه مجتمعـه بكل أمـانة. الفنـان انسان غير عادي قـادر على أن يعطي ويخلق ويفكـر، يبحث في المتـاعب في ظلام الليل وفي الصحاري والمحيطات والأعماق خلق لكي يعبر عـن ذاته وظـروف مجتمعه وبيئتـه ويجسد فكـره وهاجسـه متأملا ظـواهر هذا الكون الـواسـع الحامل للأسرار والـرموز، مقتنصا اللحظة ذاتها في حـالة ابداع ويعبر عما به مـن دواخل سرية. متـأملا تلك المدمـرات . الكوارث والحروب والمجـاعات والتصحر والخراب. كل هذه المؤثرات تخلق منـه انسانا مبدعا وتزيـده ارتباطا بفنـه كلما حدثـت أمور غير عاديـة يشفق لها الفكر وتهز الـوجدان وتحرك العقـل ويسرح فيها الفنـان بكل نمه، انها معاناة الحيـاة المليئة بالصراعات والـرغبات المختلفة ـع اختلاف الأزمان.

فتجد الفنان يلجأ لأصعـب الوسائل التعبيرية ليعبر عما جسـه فتجده يتعـامل مـع اللوحـة معـاملة خـاصة جـدا، خاصة التـي تحمل معنى ومغزى خياليـا واقعيا مسحورا ـن معـاناة وتجده وكـأنه يجري عمليـة تزاوج مـوفقة بين لحرف واللون بين الموضـوع والفراغات المستمـدة الى رؤية بعيـدة يستطيع مـن خلال هـذا التـزاوج انجاب وليـد رائع الجمال تحتضنه وترعاه وتقدمه للمجتمـع.. انه التعامل مع

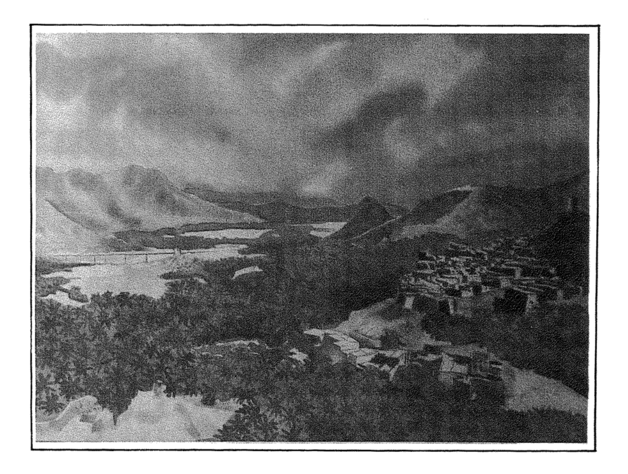


العمل الفني هـو التعامل الواعي مـع النضوج البشري، وليد تتعامـل معه الأم وتعيـش معه حـالة المخـاض،ان الفنان اذا أراد أن يبـدأ بالتحضير للـوحـة مـا يبدأ بـالتحضير النفسي ويتعامـل فيما بعد بكل جوارحـه مع الموضـوع بـإظهاره الى حيز الوجود، اظهار مملكة اللوحة في استخدام اللون والخط على مساحات منبسطة ويبدأ الظهـور المتكرر للمشاهد التي توائم السطح الشكلي مع العمـل وأشكال تجمع بعضهـا حين توضـع سويا ثم يكـون للجوهر حـديث آخر جوهـر يحكي القصـة الفنيـة. ذات الحركة والسكـون والمشهد المتحـرك وتصغي فيما بعد لهذا الكائن النـاطـق المرئي الصامت وترى محـاولاتك ومعرفتك في معرفة مكنـون ما يحمله من مشاعر وعنـاصر تتـدفـق في خيـوط تقترب مـن الـرؤيـة الشكليـة مستخدما عقلا وذهنا مستعدا للغوص في أعماق لانهائية انه التعامل مـع الموضـوع والعمل منذ بداية رحلتـي الفنية التي بدأت في سـن مبكرة كسائر البـدايات ثـم دراسة قصيرة لا تتعدى السنة في معرفة الخطوط العربية وأنواعها ومذاهبها وقاعدتها وأبسسها والدراسة كانت من المراحل المهمة جدا في حياتي وكانت لصقل الموهبـة وتهذيب وتميز النفس وهناك أمور شخصيـة كانت وراء عـدم الظهور. ولعل أهمهـا كان التـأني والتحلي بشيء مـن الصبر والتريـث حتـى تكتمـل الصورة أمـامي لمعرفة مـا في باطن الأمور بشـؤون الحركة التشكيلية ، وحتى تكون الانطلاقة مـوفقة بشكل سليم جدا

وقوي ومبني على أساس متين واثق، عندها قررت الالتحاق بمرسم الشباب وتعرفت على أنواع الألوان وكيفية استخدام الخامة التي أصبحت متعددة وكثيرة وقررت الغوص والظهور في مغامرات تحفها الارادة ووجدت أنه بدون الارادة لا يساوي العمل الفني شيئا وفتحت لنفسي قنوات ليمر من خلالها ابداعي التشكيلي وبدأت رحلة البحث عن المعرفة والمعاناة والاطلاع الدائم والكشف عن قنوات الجديد في عالم التشكيل المتشعب وقمت بتجسيد القصص وتطويع الحرف ووضعها في القالب الفني التشكيلي المفعم بالحياة وبدأت رحلة الكفاح وركزت على تحديد أهداف وتحليت بالصبر لتحقيقها والسهر والاصرار وعشت حالة من الأرق الدائم حتى يتسنى لي الصعود على سلم النجاح والسير في الطريق بطموحات تحفها الارادة ولا تقف في طريقها العقبات .

وسخرت قدراتي في امكانية الاستفادة من البحث وعدم الاقتناع بأسلوب لا يتجدد واعتبره مرفوضا تماما. أرى بأن الحرف عالم مستقل يحمل قوة التعبير وروح الصمود واستمراري يتوقف لظروف الزمن معي ووقوف الزمن لصالحي وأن أثبت له ما أنا مستمر فيه وما وصلت إليه من بحث مستمر وإما أن أصل أو أقف عند نقطة معينة أومرسى معين وأنا أمتلك العقلانية والمرونة والتريث في الأمور وما دام قد قدر لي امتطاء ظهر الجواد للرحلة اذن علي ألا أتعجل وصول القافلة وهي تسير بخطى واثقة وندرك بأن هناك عقبات سوف تعترض هذه القافلة محاولة اجهاضها، لكن هيهات وأقول لقوافلنا سيري فقد طاب المسير إننا نسير مع الحركة التشكيلية العمانية في كل اتجاهات تطورها المستمر .

* * *





تجليات المكان في الفيلم المغربي

«عرس الدم» نموذجا

عبدالاله الجوهري *

لقطة من فيلم شاي الصحراء (للمخرج

قبل البدء !

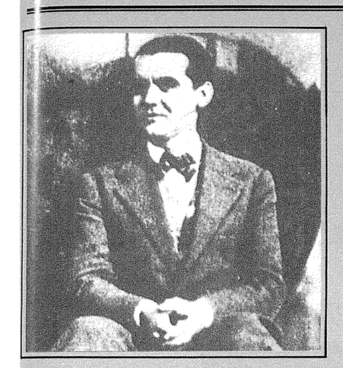
الحديث عن المكان بمعزل عن الزمان شيء لا يمكن تصوره لا ذهنيا ولا فنيا، لأن العلاقة بينهما علاقة أساسية تشخص جدلية الواقع في الحياة . كما تشخص جدلية الواقع الفني في حد ذاته، لكننا لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤية سنضطر الى فصل المكا ن عن الزمان رغم استحالة العزل فعليا.

المكان لغة في الأصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه والجمع أمكنة، وجمع الجمع: أماكن، أما المكان في العمل الابداعي فهو الاطار الجغرافي الذي تدور فيه أحداث قصة متخيلة.

ويمثل المكان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الأحداثيات الأساسية التي تؤطر الأشياء المرئية فنستطيع أن نميز الأشياء من خلال وضعها في المكان، ومن المسلمات، انه لا يمكن لجسمين أن يشغلا المكان ذاته في الوقت ذاته ولا يمكن أن يحتل جسم واحد مكانين متغايرين في نفس الآن كما أن ارتباط الانسان به أقوى، لذلك اكتسب دورا أساسيا في حياته وأثر تأثيرا مباشرا في مشاعره وسلوكه اليومي، ومن خلاله استمد جوهره وبقاءه. ويرى يوري لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والاخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية تارة وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار واليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية) وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجا ايديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى [1] بل إن الانسان - ومنذ أقدم العصور — عمل على اعادة انتاج المكان فنيا باعتباره منطلق الاحلام ومرتع الذكريات، وجعله مكونا أساسيا في نسيج كل أعماله الابداعية، وأي ابداع فني يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته، والمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة، حسب تعبير جاستون باشلار. فتجليات المكان إذن تتم انطلاقا من المعرفة الذاتية المكتسبة، أي علاقة الدال بالمدلول حسب هيدجر أو ما يعرف عند الفلاسفة المسلمين بالفيض خاصة الفارابي وابن سينا أو ما يسمى بالمحايثة عند ابن عربي إن النظر الى المكان يتم عبر مستويين موضوعي وذاتي.

الموضوعي : هو الادراك الملموس لفضاء ما. وتدخل في هذه العملية الحواس والعقل (المكان بالمعنى العلمي والفيزيائي المحدد) أما الذاتي: فهناك بعدان : الوجداني وتدخل فيه الاحساسات والمشاعر، والنفسي: يرتبط أساسا بالاسقاطات التي نسقطها على مكان ما انطلاقا من خلفيات نفسية عادية

★ كاتب من المغرب.



مرتبطة بمدى الاعجاب أو ما يسمى الميولات الأولية ثم خلفيات لا شعورية، أي الارتباط بما هو مخزون في الذاكرة التي تجد نبعها الأساسي في الماضي (الطفولة) ، فالفنان حينما يعيش لحظات الابداع فإنه يعيش مجددا ما شهده بكليته بأسلوب جديد، لا إعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، وبعمله هذا فإنه يبعث الأمل ويحدث تأثيرا طازجا لدى المتلقي، وتجب الاشارة في هذا الصدد الى أن أهمية المكان في الفن تتفاوت باختلاف الأجناس والأنواع الفنية، حيث تكبر هذه الأهمية وترتفع في فنون معينة كالرسم مثلا، وتتراجع هذه الأهمية الى أدنى حد ولكنها لا تتوارى نهائيا في فنون أخرى كالموسيقى والرقص... الا أن الفن السينمائي يعتبر بحق من أهم الفنون التي تبرز فيها أهمية وضرورة استحضار مكون المكان، ولعل طبيعة هذا الفن نفسه والمعتمد أساسا على الكاميرا كأداة «ناقلة ومصورة» لواقع ما يفرض هذه الأهمية، ويذهب الناقد الفرنسي مارسيل مارتن في طرحه أبعد من هذا في قوله :«إن المسرح الى جانب الهندسة والنحت والرقص، فن داخل الفضاء (Dans l'espace) على عكس السينما - والاختلاف جوهري - فهي فن للفضاء (De l'espace) بمعنى : ان السينما تحمل في خصوصيتها التقنية أن تنقل أو تعيد انتاج (Reproduire) الفضاء المادي والواقعي بطريقة واقعية ولكن أيضا على مستوى التشكيل الفني تمكن من خلق وبناء فضاء فيلمي متخيل واصطناعي وعليه فالفضاء الفيلمي ليس إطارا بسيطا والصور فيه ليست فقط عروضا ذات بعدين إنه فضاء حي ، أبدا غير مستقل عن محتواه لكن مرتبط حميميا بالشخصيات التي تتطور داخله» [2] فهو يسم الأشخاص والأحداث في العمق

ـو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الفيلم بعضه ببعض، انه السرد قبل أن تلده الأحداث وبشكل أعمق، ربما،وأبعد أثرا، ...ل صلاح أبو سيف: «إن المكان خصب في السينما لأنه يعطي إمكانيات متعددة للمخرج لتكثيف دلالات الأحداث اذا اتقن ربط الأمكنة بموضوع القصة» بمعنى أن الأفلام الجيدة هي تلك التي لا يكون المكان فيها مجرد ستارة خلفية للأحداث بل امتدادا للموضوع والشخصيات، يوصل الى المعلومات شأنه شأن الاضاءة والملابس والماكياج ويخبرنا بأشياء كثيرة.. انه مكون فاعل وضروري بالنسبة لتطور السرد، ولا يمكن أن نتخيل أحداثا دون مكان يؤطرها، فهذا جورج بلان في حديثه عن الحدث والمكان في الرواية، فانه يربط الحدث ربطا دياليكتيكيا بالأمكنة «فحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة» بل أن بعضهم طابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله وجعل منه: «تعبيرات مجازية عن الشخصية: إن البيت امتداد للانسان فإذا وصفت البيت فقد وصفت الانسان» [٣]، وعلى الرغم من كل هذا فهناك الكثير من النقاد من اعتبر قضية المكان في الابداع السينمائي قضية متوهمة ولا جدوى من الاهتمام بها باعتبارها ليست عنصرا اشكاليا لدى الفنان. فالمكان في الفيلم هو معطى يحدد سلفا داخل حيز محدود داخل إطار عدسة (محددة الرؤية) في الكاميرا السينمائية، ويورد الناقد المصري فاضل الأسود مواقف عدة وجد غريبة من توظيف المكان في السينما نكتفي بذكر بعضها، تعميما للفائدة: فرودلف ارنهايم يرى: «إن الاستجابة السيكولوجية الاساسية (يقصد بها استجابة المشاهد) هي استجابة للأحداث وليست استجابة للتأمل في الأشياء.. ورغم انتقادات جير الدماست لهذه الرؤية النقدية إلا أنه لا يرى بأسا من القول بأن «شرط تعرف المشاهد للمادة التي يراها مرتبط بمدى محاكاة تلك المادة المعروضة على الشاشة للواقع المحيط، أو بعبارة أخرى من خلال البحث في العلاقات والروابط التي تشد المشهد السينمائي ليس الى غيره من بقية المشاهد السينمائية وإنما الى شيء آخر بعيد وخارج عن بنية العمل السينمائي ولا يتصل بجوهر السرد السينمائي». أما إدوين موير، فقد كان يعتقد بأن الصراع الدرامي كي يتفاعل ويتخذ مجراه الطبيعي فلابد وأن تبدو الشخصيات داخل منظر مغلق، فالمكان والانتقال من مكان الى آخر يمنع تدفق الفعل الدرامي «فليست هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن». قائلا: «ان الرواية الدرامية تدور في الزمان مع تحديد عابر للمكان» وهكذا يخلص فاضل الأسود، الى أن استبعاد ملامح المكان هي فكرة هاجرت من المسرح الى الرواية قبل أن يستعيرها حقل السينما[٤]. وهذا صحيح فإذا ما عدنا الى النقد الروائي، فإننا سنجد أن أغلب الدراسات لم تهتم بمكون الفضاء ولم تعره اهتماما خاصا باستثناء محاولات قليلة وجد مبتسرة، أهمها، محاولة المنظر الروسي يوري لوتمان، وقد أدى هذا

الاهمال الى عدم قيام شعرية ناجزة للفضاء تبحث في تكوينه وعلاقته ووظائفه وبالتالي تضع له قانونا سيميولوجيا شبيها بذلك الذي وضعه فيليب هامون للشخصية وجيرار جينيت للزمن السردي - قانون يثمر ويغني الدراسات الروائية ويفيد النقد السينمائي انطلاقا من التقاطعات القائمة بين الفنين السرديين الحديثين، إن النقاد السينمائيين التقليديين رفضوا البحث في معالجات المكان واقتصر همهم على تجليات وتطورات الحدث مضحين بالعناصر الفنية الأخرى، وهو ما جعل محاولاتهم النقدية جد مبتسرة لا تحيط بكامل المكونات، إن دراسة عنصر المكان يعود فضل استثماره والعمل على بلورته الى مدارس النقد الحديث ورغم محاولاتهم على درب الجدية: فإننا نرى أن هذا العنصر الفني مازال بحاجة الى المزيد من الدراسة والتمحيص لكيلا يظل حضوره عقيما والتعامل معه مجرد ديكور أو خلفية تؤطر الأحداث فقط، وإنما عنصر فني أساسي يمتلك وجوده داخل العمل الفني ويمتلك استقلاله عن العالم الواقعي ويوطد علاقته أكثر مع عوامل الخيال، وهذا الانجاز في اعتقادي موكول أساسا للسينمائيين أولا فعليهم أن يمتلكوا القدرة والجرأة الفنية لانتشال المتفرج من هيمنة المقارنة مع الواقع، مثلما فعلت بعض المجالات الطليعية وعلى رأسها محاولة المخرج الأسباني لويس بونويل حين حول المراحيض في فيلمه «شبح الحرية» الى غرفة للأكل، وفي اعتقادي هذا وحده قد لا يكفي أو كما يقول صديقي الناقد بوبكر الحيحي: لانتشال المتفرج من سلطة الواقع إن الاعتناء بالصورة عبر التكوين هو الذي ينزع عن الفضاء طابعه الواقعي ويمنحه كفضاء خضع لاختيار عبر عملية التأطير [٥]. والكاميرا وحدها قادرة على الانتقال من مكان لآخر كما يمكنها تجزيء نفس المكان فتفقده وحدته إضافة الى امكانية اللعب بالأشكال واجزاء الفضاء أي ما يمكنه تسميته بـ «بوليفونية الفضاء» وباعتماد المخرج على اللقطات غير المتسلسلة حسب المنطق الحكائي السائد سينمائيا وباعتماده أيضا على الايقاع البطيء، فإنه يعطي للعين فرصة التركيز على الفضاء عوض الجري والانتقال المستمر من لقطة الى أخرى، وبذلك يمكن أن يمرر المخرج رسالته الفنية المراد توصيلها الى المشاهدين واخبارهم فنيا بما يريد تبليغه، وللأسف فإننا نجد أن قلة قليلة من المخرجين هم الذين استطاعوا أن يشحنوا المكان بشحنات درامية حقيقية نذكر من بين هؤلاء المخرج أرسون ويلز في رائعته السينمائية «المواطن كين». فالقصر الشامخ الذي وظفه يخبرنا عن شخصية «كين» الخيالية وسيطرته المتزايدة على الآخرين أكثر مما يخبرنا أي شيء آخر في الفيلم، هذا القصر سيتحول مع تطور أحداث الفيلم الى نوع من السجن الغريب بحيث يكتشف «كين» في وقت متأخر بأن الانسان يمكن أن تمتلكه ممتلكاته، فالمكان هنا أصبح «شخصية» فاعلة حية متحركة، وفضاء الصحراء في فيلم

«لورانس العرب» للمخرج دافيد لين يبدو فاعلا في طبائع الشخصيات بطلا يملي قوانينه الخاصة ويكرس حضوره الفني المتميز، فضاء حقيقي بعيد عن السقوط في إغراءات التصوير السياحي أو المجاني، وربما من بين الأسباب الأساسية التي أدت الى فشل تجربة المخرج الايطالي برناردو تلوتشي . مع فضاء الصحراء في فيلم «شاي في الصحراء» هو عدم الانصات الى نبضات هذا المكان الجميل والتواصل معه وجدانيا ـ الشيء الذي جعله يصوره كفضاء جامد فاقد للحيوية والانسانية ، أو كما أشار الى ذلك الناقد الفرنسي سيرج توبيانا بقوله : «لقد صور الصحراء كما تفعل ذلك الإعلانات الاشهارية التي يبثها التليفزيون» ـــ أي فهم المكان والتواصل معه وتأطيره فنيا بعين ذكية قادرة على التقاط ما لا يرى وكل عجز في التخيل سوف يؤدي حتما الى عجز في الابداع، وأي استناد على مقولات أو مذاهب مثل «الواقعية» لا يعفي الفنان من مسؤولياته الفنية، أي أن واقعيته يجب أن تكون فنية تعيد خلق الواقع لا نسخه نسخا باهتا. فالفنان فنان أولا وأخيرا، فهذا صلاح أبوسيف رائد الواقعية في السينما العربية جل انتاجاته تنتصر للفن قبل انتصارها للواقع، تشحن الحواري والأزقة والفضاءات المنسية بشحنات إبداعية خلاقة فتصبح هذه الأمكنة فاعلة نابضة بالحياة حاملة لدلالات ورموز غنية فمثلا الحمام في فيلم «حمام الملاطيلي» يصبح عالما مصغرا ، فضاء لممارسة الغواية وترجمة الشهوات التي قادت الى الهزيمة، وصحراء المخرج توفيق صالح في شريط «المخدوعون» تبدو فضاء للعزلة والنفي القاتل تبتلع الانسان وتقول ما لا تقوله عشرات الخطب الرنانة في ضرورة التشبث بالوطن.. أفلام منحت للمكان موسيقية خاصة عندما أفكر فيها تحضرني الفضاءات المغربية الأصيلة.. فاس بدروبها الضيقة، مراكش بساحاتها الزاهية، شفشاون بدورها البيضاء البهية، ورززات بقصباتها المنسية، الراشيدية وفضاءات الصحراء اللامتناهية المنفتحة باتجاه الأعماق القصية أمكنة وظفت في العشرات من الأفلام الأجنبية بنسب ابداعية متفاوتة، زينت أفلاما وبهرت عيونا لكنها في الأفلام المغربية ظلت متوارية الى الحدود الدنيا في وجودها ، فكاميرا المخرج المغربي غالبا ما تراهن على الأذن وتطمس العين. وإن لجأت الى تصوير فضاء ما فاعلم أنه لن يكون إلا ديكورا خارجيا «لتسييحي فولكلوري» أو مكان مادي مباشر حيث تدور الأحداث دون اكسابه أي بعد جمالي بمعنى أن تصويرهم له هو تصوير سطحي جامد أقرب الى الكليشيه حيث انعدام الجهد الفني لاستكناه دلالات الأمكنة من خلال عناصر الاخراج والتصوير وبعملية حسابية بسيطة فلن تجد إلا أفلاما لا يتجاوز عددها عدد الأصابع أو أكثر بقليل هو الذي استطاع أن يجعل الاحساس بالمكان تطويرا بصريا للشخصية والثيمة وامتدادا لهما، نكتفي بذكر بعضها : فـ «وشمة» حميد بناني جعلت من المكان حالة واقعية بل بمثابة فسيفساء تترابط ضمنه الأحداث بشكل غير مزعج أي أن المكان هو سيد البناء في العملية السردية للأحداث مما جعلنا نظل في علاقة وثيقة بكل الأماكن التي عرضها الشريط ويقترح علينا الناقد المغربي إدريس القري أن نتعامل مع هذا الشريط .. «سلسلة» صور بصرية تبدي لنا معالم مكان مغربي أصيل بكل تراتبيته وقيمه وتقاليد وطقوس الانسان المنفعل به، أفكار وتصورات ومعتقدات الانسان الفاعل في هذا المكان أيضا.. ويضيف في معرض تحليله «... ولا يخرج إطار صورة شريط «وشمة» عن فضائه البدوي الطبيعي التقليدي بكل تجذره وبساطة تأثيثه وصدق وتكامل قطعه مع ما يحمله الفاعلون الاجتماعيون فيه من قيم وتصورات للكون والحياة والانسان ..» (٦) وعلى هذا الخط الابداعي في استكناه المكان والتحاور مع فضاءاته حملنا المخرج المرحوم محمد الركاب في فيلم «حلاق درب الفقراء» ليقدم لنا أماكن خلقت الكاميرا بينها وبين عين المتفرج علاقة حقيقية قوامها الابداع الحق حيث انتفاء الشرخ أو الفجوة. أمكنة مسبورة برؤية فنية عميقة يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل لدرجة يحس معها المشاهد ان الأحداث التي يحتويها ويؤطرها لا حدود بين مستوى واقعيتها وبين مستوى بنائها التخيلي ، فالركاب كان ابن الدرب يغرف من الذاكرة والمخزون الخيالي وهو يصور/ ينقل عوالم هامشية تنتصب فنيا رغما عن العين وتؤثر بفعل هامشيتها/ تهميشا بالتحديد لما تخفيه في فضاءاتها واختيار الهامش يبقى أحد روافد الابداع في السينما المغربية وهنا يحضرني «بادس» كعلامة مضيئة في مسيرة المخرج محمد عبدالرحمن التازي الفنية فيلم ينبني على الصراع والتوتر بين شخوصه صراع محوره الاساسي والجوهري سلطة الرجل يسانده في ذلك المكان وحرية المرأة المغتصبة، فالمكان هنا سياج يسيج الانطلاق يأسر المرأة مثلما يأسرنا بجماله يمارس علينا فتنته، افتتان بالخوف والحقد الجميل، لقد وظف النازي المكان بشكل مضبوط ومتمكن، بحيث أن هذا التمكن هو الذي أعطى للشريط تلك الشحنة الابداعية وحوله بشكل مثير الى عنصر فاعل في تنامي الأحداث وتطورها بل حوله (المكان) الى معادل للقدر يمسك بشخصياته (النسائية) ولا يدع لها إلا هامشا محدودا لحرية الحركة. وبدا البحر كفضاء للانطلاق والحرية من سلطة الأب والزوج، لكن عزلة المكان تتكرس أكثر مع إلقاء الصيادين لشباكهم في البحر، فكل الطرق مسدودة ولم يبق للمرأة إلا رقصة إنسانية في محاولات لتحطيم المقدس في عالم هامشي/ مهمش، وفي فيلم «شاطيء الأطفال الضائعين» تلعب جدلية الداخل والخارج دورا أساسيا في الدفع بالأحداث، نجد أنفسنا أمام صور فنية رسمت بعناية من خلال كاميرا حاذقة تعيد اكتشاف مواطن الجمال في فضاء شاعري تحالفت معه لتقديم صور مشحونة بشحنات ابداعية خلاقة: البحر بامتداده اللانهائي ، الملح بالسر الدفين فيه، الفيلا

صراخ المنبعث، الشاطيء بملامحه الطفولية.. مكونات تؤازر فضاء العام وتعمق من قوته الدرامية.. هي أفلام قليلة تلك التي ترسم فضاءاتها بعناية وتمنحها حضورا دراميا فاعلا بل من مخرجين من أمثال حميد بناني الجيلالي فرحاتي ومحمد عبدالرحمن التازي في أفلامهم الأخيرة بدا المكان عندهم متواريا ثابتا وساكنا مثلا فيلم: «خيول الحظ» الفضاء، ضاع وراء سراب البحث عن مجموعة من الوقائع والأحداث لشخصيات ثانوية وأخرى مقحمة . فبدت طبخة الفيلم متوارية باهتة يلفها ضباب غامض، أما في فيلم «البحث عن زوج مراتي» التازي قدم لنا فاس الواقع وليس فاس الفن، فالأمكنة جاءت معادلة للواقع لم يضف عليها المخرج من حسه الفني شيئا لم يستطع استكناه دلالاتها الفنية أو أن يتجاوب مع أنفاسها السحرية، ففضاء البيت في الشريط بدا غارقا في متاهات الزليج والنقش باهرة العين ، والكاميرا تلهث لتنقل لنا صورا تذكارية «كارت بوستال» مهتمة بالجدران والأبواب الخشبية أكثر من اهتمامها بالمواقف الدرامية، مواقف كان يجب أن تستمد قوتها من المكان بدل أن تستمده من النكتة والمواقف المفتعلة ، وهذا يجعلنا نقول: إن في العمل الفني السينمائي الرديء لا يوجد مكان حقيقي، أي مكان يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشنا فيها أو التي حلمنا أن نعيش فيها، فهو مكان لا يخاطب خبرة المشاهد، فالمخرج يجب أن يعلم أن الأمكنة والفضاءات الفيلمية هي مجازية (مثلها مثل كل أمكنة الفنون) أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي عمل ابداعي يصبح في النهاية نوعا من السعة المجازية.. وفضاء شريط «عرس الدم» أثار فيّ احساسا بالألفة اكتسبته من فضاء أعيش فيه وأصبحت جزءا منه، «فضاء الطين المدكوك» بتعبير إدريس الخوري، وانجذابي إليه هو نفس انجذاب بنبركة الى الفضاءات القصية المنجذبة الى مناطق جنوبية، بيت الطفولة باعتباره جذر المكان، حسب تعبير باشلار، علما بأن بيت طفولة المخرج يمتد على مساحة مكانية شاسعة تبدأ من حدود مدينة مغربية (كوليم) وحتى تخوم مدينة تاريخية منسية (تمبوكتو) حيث شساعة الصحراء، فضاء اختاره بنبركة ليصور فيه الفيلم الأكثر قربا الى قلبه انطلاقا من نص مسرحي شهير (عرس الدم) للشاعر والمسرحي الاسباني جارسيا لوركا. لقد أعاد كتابة الحدث الدرامي للمسرحية وتشكيله في فضاء حضاري مغربي بخصوصياته وذاكرته، وقد برر بنبركة ذلك بقوله: «لقد وجدت أن ما يحدث في مسرحية لوركا يمكن أن يحدث في الواقع المغربي. كما أن الحدث الدرامي الذي يصوغه لوركا المسرحي وجدت أنه وقع بنفس الطريقة تقريبا في منطقة تافراوت هنا بالمغرب» (٧) تبريرات يرفضها بعض النقاد، خاصة مصطفى المسناوي الذي انتقد الفيلم بقوله : «لقد حاول هذا المخرج أن ينقل مسرحية لوركا الشهيرة نقلا آليا الى احدى مناطق الجنوب المغربي، دون أن ينتبه الى أنه أسقط على المنطقة علاقات وأعرافا اجتماعية لا تعرفها قط (قضية الثأر مثلا) والى أنه زاد الأمر تعقيدا حين جمع في حفلة العرس كل الفرق المغربية الغنائية التي لا علاقة لها بتلك المنطقة (من الموسيقى الجبلية الى رقص الكدرة) (٨) ورغم ذلك يرى الناقد العربي ابراهيم العريس في كتابه «رحلة في السينما العربية» أن «شريط «عرس الدم» يبقى أقوى ما حققه بنبركة في مسيرته السينمائية» . وقوة الشريط في اعتقادنا نابعة أساسا في جوانبه التقنية التصويرية ، والهم الأساسي الذي شغل المخرج هو تأطير اللقطات أي تأطير اللقطة السينمائية لتصبح امتدادا فنيا يوصل الفن السينمائي باللوحة التشكيلية ليأتي التوليف، والتوليف هو منطقة الاخراج الفعلية بالنسبة لبنبركة، فيتم تركيب اللغة حيث تتجمع اللقطات / اللوحات وتلتحم لتنسج فيلما متماسكا، تربطه خيوط متعددة تذهب من المستوى التشكيلي الى الصوتي الى الدرامي، والمكان يحضر هنا وسط هذا الزخم التعبيري الفني لا كفضاء مؤثث لبنية الفيلم وإنما شخصية فاعلة/ مشاركة في صياغة الفضاء الفيلمي . فالمكان هنا هو الصحراء بكل فضاءاتها : الرمال ، الحجارة ، الواحة . المكان هو البيوت الواطئة المعتمة، بل المكان هو ذلك البيت الشامخ حيث تتداخل جدرانه مع حجارة المنحدر، الكاميرا تتنقل بنا بشكل متوجس نقرأ الأمكنة على بساطتها قراءة متأنية داخل وخارج حيزها العادي، وبالتالي أن تحيط بها بدون رتابة لأن وضوح القصة وعدم التوائها وكونها تتحرك في حيز لصيق بالمكان الكبير الذي هو الصحراء جعل من السهل ابراز دلالات الأمكنة التي بدا أن لكل منها غاية محددة.

منذ البداية ومع استعراض الجنيريك يخبر المشاهد من خلال اللوحة التشكيلية الثابتة أن الفضاء هو المحدد والمؤطر لأحداث القصة، إنه مكان صحراوي أو لنقل فضاء القصبات بمعمارها الهندسي الشامخ المنغلق على الزمان وفي المكان، ومن مشهد القصبة الرابضة فوق القمة، قمة رابية، نأخذ على حين غرة الى داخل بيت واطيء حيث الظلمة والفراغ الا من جسد امرأة يستعيد الذكرى الحلم أو لنقل الكابوس/ مقتل الزوج والابن البارحة واستشراف المستقبل الغامق كلون الدم/ مقتل الابن الثاني مستقبلا، الحلم هنا يصبح كابوسا يرتبط بالمكان أو بالواقع عامة، فهذا فرويد يقول : «إن الحلم مرتبط بالواقع وأن الحلم حقيقة، حقيقة صاحب الحلم، الحلم لا ينفصل إذن عن الواقع فهو قادر على إضاءة الواقع». الحلم في الفيلم ليس لغزا كما تعودنا أن نجد في أغلب الأعمال الفنية وانما هو حدث واقعي تسلل الى نفسية البطلة، أو حلم لا لغز فيه واضح نحس منذ البداية أنه بمثابة نبوءة ستتحقق فيما بعد ، وما يعاضد هذه النبوءة هو خواء وقسوة المكان وسلطته الفاعلة، فمكان الفيلم «الكبير» أو فضاؤه العام يفتقد للأمن والدفء يفتقد الحب، وإن كانت الحياة تنبعث في كل الاشياء عندما تتجمع المتناقضات حسب باشلار، فإن متناقضات الشريط تبعث الكآبة، الخوف بل الموت ومع كاميرا

المخرج يتكرس هذا الطرح من خلال مقاطع وصفية تستعرض أمكنة تستفز العين بقساوتها/ جماليتها تأخذنا الى الكثبان الرملية بصفاتها / جبروتها، الى الواحة المحصورة في حيز مكاني ضيق محفوف بالمخاطر رغم الخضرة: العقرب والأفعى، صور توجز بشكل بليغ وتحيلنا على العلاقات الاجتماعية المنسوجة بين الشخوص، يبدو الهدوء والسلام لكنه سلام بين الأعداء ورغم جمالية هذا الفضاء، وهو جميل بالفطرة (فالصحراء بيداء الشعراء). ورغم الامتداد اللانهائي والانفتاح باتجاه السماء، فالمكان يبدو معزولا منغلقا وضيقا، وعندما يريد المخرج تأطير بعض الأماكن المحدودة الحضور في هذا الفضاء الممتد من خلال كاميرا مدير تصويره المتميز جيرولامو لاروزا، فإن عملية التأطير هاته يراد من خلالها ابلاغنا بتراجيدية المكان، فبيت الحبيبة / الخطيبة زاوية تصويره غالبا ما تكون مأخوذة من الأسفل في محاولة لتأكيد موقع أصحابه الاجتماعي لكن انغراسه في صخر المنحدر وأشجار الصبار التي تسيجه. تجعلنا نحس بأنه مصدر المأساة القادمة وبؤرتها الطاغية ألم نقل أن المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث، ووجود امرأة مجنونة تجوب هذا الفضاء المفتوح المغلق على نفسه في أن يبدو لي متوقعا ومبررا فنيا لأنه يندرج في سياق الصحراء والجبال الجرداء والواحة الكئيبة إلا من أشجار ونباتات تقاوم زحف الرمال، ومع تقدم الأحداث بعيدا في اتجاه الموت الزاحف، أجد أن المكان هو السبب والأصل، وإذا كانت كاميرا بنبركة تتوافر على حرية أكبر في التحرك والتقاط الجزئيات في الفضاءات المفتوحة فإن الأماكن المغلقة حتمت بالضرورة على المخرج الالتجاء أكثر الى الزوايا. والتأطير اقتصر على اللقطات الكبيرة والقريبة همها التركيز على الملامح الغارقة في حزنها وتتابع الشخصيات في مساحة وجودها، فيبدو كادر اللقطة أساسيا في موضعة الممثل وفي تقديم المساحة أو الفضاء الدرامي كمعبر أساسي عن اللحظة المصورة، إن بيت عمروش يبدو هشا غير قادر على منح صاحبه السعادة فارغا مظلما يدفع الساكن الى هجرانه بحثا عن الدفء في مكان آخر لهذا يظهر - في الغالب - عمروش فوق حصانه تائها في الطرقات حائما حول بيت الحبيبة أكثر من تواجده بجانب زوجته وابنه، ويأتي الهرب في النهاية كحل وهمي يقود الى الموت، أما بيت الام المفجوعة والخطيب المخدوع، فنجده فارغا باردا الا من صمت يؤثثه ويجعله شيئا واسعا وعميقا ولا نهائيا يمارس ساديته البريئة على صاحبيه ويوجه حواراتهما كما يفرض وجوده على المتلقي ويجعله يحس برهبة المواقف فحديث الأم داخل هذا المكان المظلم يتمحور في الغالب حول الدم وذكرى الموت، وعندما تصمت فإن صمتها يكون قاتلا تلسعنا بنظراتها «اليونانية» الغامضة القادمة من أعماق التراث اليوناني التراجيدي الأصيل [٩]. واذا كانت الظلمة والوحشة والرهبة تلف بيت عمروش وبيت عدوية والصمت والأسى يخترقان صمتهما، فإن بيت الحبيبة/ الخطيبة يبدو أنه يتوفر على حفنة ضوء على أمل شيء من غنى الأب وتمسكه بالأرض، جمال فتاة يبحث عن حرية أكثر. لكن الجدار داخل غرفة الضيوف (الاستقبال) المزين ببندقية (بوحبة) ومسدس تقليدي يعكس واقعا ملغوما لا يوحي بالاطمئنان. فالبيوت الثلاثة، أمكنة تكبت العواطف والمشاعر وتضغط على أصحابها وهو ما ولد الانفجار في النهاية، الشيء الذي يؤكد الرأي الذي يذهب الى أن أشد الانبثاقات دينامية تحدث في الوجود المكبوت فالكائن الذي يظل ساكنا في قوقعته يتأهب لانفجار إن لم نقل لعاصفة.

ورغم القول بأن المكان في فيلم «عرس الدم» سجل حضوره الفعلي وبدا في بعض المشاهد شخصية فاعلة في تطور السرد وإغناء الحدث فإنه يمكن الاشارة الى أن المخرج كان بإمكانه أن يستكنه دلالات الأمكنة أكثر ويسند لها دورا أبلغ مجازية وتعبيرا لو أنه خفف بعض الشيء من وطأة رؤيته المأساوية الغارقة في تفاصيل الشعرية الأرسطية، وكان يجب عليه أن يعي أنه وراء كاميرا سينمائية لها خصوصيتها وإمكانياتها الخاصة، فمسرحة بعض المواقف أعطى انطباعا بأنه كان مفتونا بالنص المسرحي الذي اقتبسه عن لوركا ويسعى جاهدا الى تكييفه مع الفضاءات المغربية.

هكذا نخلص بأن الوعي بأهمية المكان في الابداع الفني قادر على إغناء التجارب الفنية ومدها بنسغ يضاف لنسغ المكونات الفنية الأخرى من أجل تحقيق الانسجام والهرمونية للعمل الابداعي ذلك لأن العمل الفني وحدة متناغمة منسجمة وفي غياب أو إهمال أي عنصر فإن تأثيره يبدو واضحا، والفهم الصحيح والسليم لطبيعته ولمكوناته الفنية تعبير عن أسمى ما يمتلكه الفنان الذي هو الموهبة الخلاقة والرؤية الواضحة.

الهوامش:

١ - حسن بحراوي بنية الشكل الروائي : الفضاء، الزمان، الشكل. بيروت، المركز الثقافي العربي .. الطبعة الأولى. صفحة ٣٤.

٢ - Martin (Marcel) "Le langage cinénatographique" - coll 7 éme Art ed cerf 1962. p. 207.

٣ - فاضل الأسود «السرد السينمائي...» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩٦. ص ١٥٦ وما بعدها.

٤ - الجيجي بوبكر «البعد التشكيلي في السينما «جريدة الاتحاد الاشتراكي» يوم ٢٩/٣/٩٦.

٥ - ادريس القري «بعض معالم مكان المشتهى في شريط وشمة «مجلة دراسات سينمائية» المغربية السنة الثالثة عدد ١٢ يناير / فبراير ١٩٩١ ص. ٢١.

٦ - نفسه ص ٢٢.

٧ - توفيق الطيبين : «الكتابة الفيلمية والنص المسرحي في الفيلم الروائي المغربي نموذج» فيلم الزفت «بحث جامعي برسم السنة الجامعية ٨٧/٨٨، تحت اشراف نور الدين الصايل بكلية الآداب مراكش شعبة اللغة العربية.

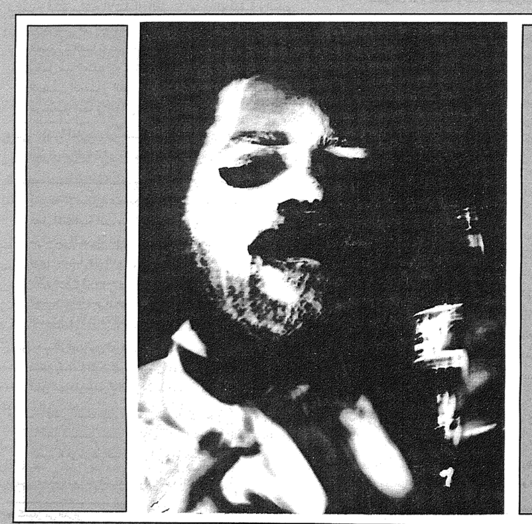
٨ - مصطفى المسناوي : «عن انطباع الواقع في الفيلم المغربي «مجلة» نجمة عدد ١ مايو ١٩٨٧ السنة الأولى. ص ٣٥.

٩ - لعبت دور الأم الممثلة اليونانية القديرة إرين باباس (Inéne PaPas) كما لعب دور عمروش الممثل الفرنسي رولان تيرزييف (L. Terzief).

* * *

مقــابلات مــع فرانســيس بيكــون

أجـــراها : ديفيد سلفستر
ترجمة : عبدالرحمن طهمازي
غســـان فهــمي



تصوير : بدر النعماني

د.س – هــل تستطيـــع القــول لماذا تهتــم بالصور الفوتوغرافية الى هذا الحد؟

ف.ب – حسنـا ، أعتقـد أن حـاسـة الظهـور تغتصب طيلة الـوقت بوساطـة التصوير الفوتـوغرافي وبوسـاطة الفيلم. لـذلك فحينما ينظر الفـرد الى شيء ما فهو لا ينظر اليه فقط بصـورة مباشرة ولكنه ينظر اليه مـن خـلال الاغتصـاب الـذي تـم فعـلا بـالتصـويـر الفوتوغرافي والفيلم. وفي ٩٩٪ من الوقت وجدت صور الفـوتـوغـراف مثيرة للاهتمام بشكـل كبير أكثـر مـن الرسـم التجريـدي أو الرمزي. لقـد كنت دائما مـلازما لها.

د.س – هـل تعـرف بشكـل خـاص، مـا الـذي يجعلـك ملازما لها؟ هل هي فوريتها ؟ هل هي الأشكال المدهشة التي تحدث بها؟ هل هو نسيجها؟

ف.ب – اعتقـد أنـه الانتقـال القليـل مـن الحقيقـة والـذي يرجعنـي الى الحقيقة بعنـف أكبر.أجد نفسي مـن خلال الصورة الفـوتوغـرافية، بـادئا بالطـواف في الصورة، وأحل مـا أعتقد أنه حقيقتها أكثـر مما استطيع بـالنظر اليهـا. والصـور الفوتـوغـرافيـة ليسـت فقط نقـاطـا مرجعية. انها في الغالب محفزات أفكار.

د.س – أنـا أفترض أن صـور ميبريــدج هــي الصـور الفوتوغرافية التي تستعملها غالبا بشكل مستمر.

ف.ب – حسنـا .. بـالطبـع كانـت محاولـة لعمـل تسجيـل لحركة الانسان، معجم الى حد ما. من المحتمل ان مسألة عمل المتتاليـة أتت من النظر على الكتب مـن ميبريدج مع مراحـل الحركة الفنية في صور فـوتوغرافيـة مفصلة. لدي أيضـا على الدوام كتاب أثـر فـيّ كثيرا جـدا اسمه «الأوضاع في تصوير الأشعة السينية» مع عدد كبير من الصـور تظهـر أوضـاع الجسم لأخـذ صـور الأشعـة السينية والأشعة السينية نفسها .

د.س – بـالرغـم من أن التـأثير يبدو غير مبـاشر. مثلا أنـت تنظر غـالبا أثناء الرسـم الى صورة فوتوغـرافية لشيء آخر غير الموضوع الذي ترسمه.

ف.ب – أظـن أنـك قلت في مكـان مـا أنـه حين كنت جـالسـا لرسم شخصي كنت أحاول عملـه لك كنت أديم النظر الى صورة فوتوغرافية لحيوان متوحش.

د.س – نعم. لم أعرف قط كيف تم ذلك.

★ كاتبان من العراق.

ف.ب – حسنـا . قـد تكـون واحـدة مـوحيـة بعمـق في علاقتها بالأخرى. في تلك الأيـام كانت عندي فكرة بأن النسيج يجب أن يكـون اثخن كثيرا لـذلك يصبـح جلد الكركدن مثـلا، ربما يساعدني للتفكير عن نسيـج جلد الانسان.

د.س – بـــالطبـــع ، فقـــد استعملـــت تلـــك الصـــور الفـوتوغـرافيـة بطريقـة أكثر مـوضـوعية في رسـوم الحيوانـات وبعض المنـاظر الطبيعيـة ولكنه شيء مثير للاهتمام ان الصـورة في الصور الفـوتوغـرافية التي عملت بها لم تكن قط علمية أو صحفية بل كانت أعمالا فنيـة مدروسـة جيـدا وشهيرة ــ الصورة السـاكنـة للعجوز المرتعبة في بوتومكين.

ف.ب – لقـدكان فيلما رأيتـه قبل أن أبدأ الرسـم وقد أثـر في بعمـق، أنا أعنـي الفيلم كلـه بـالاضافـة الى ترتيـب خطوات الأوديسا وهذه الصورة. كنت آمل في وقت ما أن أعملها ــ لم يكن لـذلك أية أهميـة نفسية خـاصة ـ أفضل صـورة لصرخة انسـان. لم استطع عملـه وهو أفضل بكثير عنـد ايزنشتين وذلك هو. أعتقـد ربما كان أحسن صرخة لانسان في الرسم عمله بوزين.

د.س – في «مذبحة الأبرياء».

ف.ب – نعـم التي في شـانتيلي . أتذكـر انني كنـت مرة مـع عائلـة لمدة ثلاثة أشهر أعيش قريبا مـن هناك محاولا تعلم الفرنسية وقد ذهبت مرات عديدة الى شانتيلي وأنا أتذكر أن هذه اللوحة أثرت فـيّ دائما تأثيرا رائعا. شيء آخر جعلني أفكر بصرخة الانسان، كتاب اشتريته حين كنت يـافعا مـن مكتبة في باريـس، كتاب مستعمـل فيه لوحات جميلة لامراض الفم وهو مفتوح وفحص داخل الفم. وقـد سحـرتني وكنـت مـأخـوذا بها. وعنـدئذ شاهـدت ـ أو ربما عرفت ــ فيلم بوتومكين وحـاولت استعمال الصور السـاكنـة لبوتومكين كقاعـدة وفوقها استطيع أن أستعمـل الصور التوضيحيـة الرائعـة لفم الانسان بالرغم من ذلك لم يتم هذا قط.

د.س – استعملـت صـورة ازنشتين كقـاعــدة ثـابتـة وفعلت الشيء نفسه مـع أنوسنت العاشر لفيـلاسكويز من خلال الصـور الفوتوغرافية كليـة واعادة نسخها. وكذلـك عملك مـن اعادة نسـخ رسوم أسـاتذة قـدماء آخـرين. هـل هنـاك فـرق كبير بين العمل مـن صـورة فوتوغرافية للوحة وصورة فوتوغرافية للواقع؟

ف.ب – حسنـا ، مـع اللـوحـة هي مسـألـة أسهـل للعمل

لأن المشكلة تم حلها. المشكلة التي تثيرها أنت طبعا هي مشكلة أخرى. لا أعتقد أن أيا من تلك الأشياء التي عملتها من لوحات أخرى قد نجح قط.

د.س – حتى ولا واحدة من نسخك لبابا فيلاسكويز؟

ف.ب – لقد اعتقدت دائما بأن ذلك كان واحدا من أعظم الرسوم في العالم وقد استعملتها بهوس، وقد حاولت بصورة فاشلة جدا جدا عمل تسجيلات خاصة بها تسجيلات مشوهة. أنا أندم عليها لأنني أعتقد أنها سخيفة جدا.

د.س – هل تندم عليها؟

ف.ب – أجل لأنني أرى بأن هذا الشيء هو شيء مطلق وقد تم عمله ولا يمكن أن يعمل له أكثر من ذلك.

د.س – وقد توقفت عن رسمها الآن، أليس كذلك؟

ف.ب – نعم.

د.س – هناك بعض النسخ من رسومك أنت بين هذه الصور الفوتوغرافية الملقاة في الاستوديو. هل تنظر إليها أحيانا أثناء العمل؟

ف.ب – حسنا. أنا أعمل ذلك غالبا. مثلا أحاول استعمال صورة عملتها عام ١٩٥٢. وأحاول أن أفعل ذلك أمام مرآة. لذلك فإن الرمز ينحني أمام صورته نفسه. لم ينجح ذلك ولكني في أحيان كثيرة وجدت انني استطيع أن أعمل من صور فوتوغرافية لأعمالي التي عملتها قبل سنوات وانها أصبحت مثيرة بشكل كبير.

د.س – أود أن أسأل فيما إذا كان حبك للصور الفوتوغرافية يجعلك تهوى الاستنساخ كما هو. أعني كان لدي شك بأنك تتحفز عند النظر لاستنساخات فيلاسكويز ورامبرانت أكثر من الأصليات.

ف.ب – حسنا.. بالطبع، أنه أكثر سهولة أن تلتقطها في غرفتك دون السفر الى المعرض الوطني. لكني بالرغم من ذلك اذهب بكثرة لأشاهدها في المعرض الوطني. لأني أريد رؤية اللون. لهذا السبب. لكن لو حصلت على أعمال رامبرانت هنا حول الغرفة فلن أذهب الى المعرض الوطني.

د.س – هل تود أن تحصل على أعمال رامبرانت في الغرفة؟

ف.ب – أود ذلك، هناك رسوم قليلة جدا أود امتلاكها، ولكني أود امتلاك رسوم رامبرانت.

د.س – ومع ذلك، حين ذهبت أخيرا الى روما، بالرغم من بقائك شهرين، أعتقد أنك لم تنتهز الفرصة لترى لوحة أنوسنت العاشر.

ف.ب – لم أفعل ذلك. لا. إنه من صدق القول بأنني كنت حزينا في ذلك الوقت الى أقصى حد من الناحية العاطفية. وبالرغم من انني أعاف الكنائس فقد قضيت معظم وقتي أهيم في كنيسة القديس بطرس. بيد أني أرى شيئا آخر ربما الخوف من رؤية الحقيقة لفيلاسكويز بعد تعديلاتي عليها رؤية ذلك الرسم الرائع والتفكير بالأشياء السخيفة التي عملتها معها.

د.س – إذن لا يوجد بوضوح شيء من شكوكي. أعتقد أنه كان على الافتراض انك تفضل الصور الفوتوغرافية على الأصلية لأنها أقل وضوحا وأكثر إثارة.

ف.ب – حسنا، صوري الفوتوغرافية حطمها الناس الذين يمشون فوقها ويجعدونها وكل شيء آخر. وهذا يضيف تضمينات أخرى لصورة لرامبرانت، مثلا، وهي ليست من شغله.

د.س – حتى الآن كنا نتحدث عن العمل من الصور الفوتوغرافية الموجودة والتي اخترتها بنفسك. هناك من ضمن ذلك لقطات قديمة استعملتها عند عملك رسما لأحد تعرفه، ولكن في السنين الأخيرة حين خططت لعمل رسم لشخص ما أعتقد أنك اتجهت الى أخذ مجموعة من الصور الفوتوغرافية مأخوذة بشكل خاص.

ف.ب – نعم حتى في حالة الأصدقاء الذين سوف يأتون ويقفون أمامي، لدي صور فوتوغرافية أخذت لأجل بورتريهات لأنني أفضل بشكل كبير العمل من الصور الفوتوغرافية على العمل بشكل مباشر. من الصادق أن أقول أنني لا أستطيع عمل صورة شخصية من صورة فوتوغرافية لأشخاص لا أعرفهم. لكن اذا كنت أعرفهم ولديّ صورهم الفوتوغرافية فأني أجد ذلك أسهل للعمل من حضورهم الحقيقي في الغرفة. أعتقد ذلك إذا كانت الصورة حاضرة هنا فأنا لا أستطيع الانسياق بحرية مثلما أستطيع ذلك من خلال صورة فوتوغرافية. ربما كان هذا احساسي العصابي الخاص ولكني أجده أقل تثبيطا للعمل خلال الذاكرة وصورهم الفوتوغرافية من حقيقة كونهم جالسين أمامي.

د.س – هل تفضل الوحدة؟

ف.ب – الوحدة كليا. مع ذكراهم.

د.س – أذلك بسبب كون الذاكرة أكثر تشويقا أم بسبب كون حضورهم مشوشا؟

ف.ب – ما أود عمله هو تشويه الشيء بعيدا عن مظهره. ولكن في التشويه الذي يعود بنا لتسجيل المظهر.

د.س – هل تقول بأن الرسم الى حد كبير هو طريقة لاعادة شخص ما مرة ثانية، إن عملية الرسم هي الى حد كبير شبيهة بعملية الاستدعاء؟

ف.ب – كنت على وشك أن أقول ذلك وأنا أعتقد بأن الطرق التي يتم بوساطتها العمل هي اصطناعية الى حد أن الموديل أمامك في حالتي يثبط الاصطناعية التي بوساطتها يستطيع هذا الشيء أن يعاد ثانية.

د.س – ولكن ماذا يحصل لو أن أحدا أتممت رسمه عدة مرات من الذاكرة والصور الفوتوغرافية يجلس أمامك؟

ف.ب – انهم يثبطونني، انهم يثبطونني لأنه اذا كنت أودهم فأنا لا أريد أن أمارس أمامهم الأذى الذي ألحقه بهم في عملي. أنا أود ممارسة الأذى بشكل منعزل. أعتقد بوساطة ذلك أستطيع تسجيل حقيقتهم بوضوح أكثر.

د.س – ولكن بأي معنى تعتبر ذلك أذى؟

ف.ب – لأن الناس يعتقدون ـــ الناس البسطاء على الأقل ـــ بأن تشويههم هو أذى لهم بغض النظر عن شعورهم تجاهك ومدى حبهم لك.

د.س – ألا تعتقد بأن غرائزهم ربما كانت صحيحة؟

ف.ب – من الممكن ، من الممكن، أنا أفهم ذلك بشكل قاطع لكن قل لي من هو القادر اليوم على تسجيل أي شيء يمر أمامنا باعتباره حقيقة دون إحداث ضرر عميق في الصورة.

د.س – لكن ألا تفكر، حيث إنك تتحدث عن مستويات مختلفة من الشعور في صورة واحدة، انه من بين أشياء عديدة انك قد تجسد أحدا، حبه وحقده تجاه الآخرين في الوقت نفسه وصنيعك قد يكون هو الملاطفة والاعتداء كليهما؟

ف.ب – أعتقد أن ذلك منطقي تماما. أنا لا أعتقد أنها الطريقة التي تعمل بها الأشياء أعتقد أنها تذهب الى أمر أعمق. كيف أشعر أنني قادر على عمل هذا، لصورة أكثر حقيقية، بصورة مباشرة، لنفسي . هذا كل شيء .

د.س – ألا يكون عملها أكثر حقيقية بصورة مباشرة لموضعة المشاعر المتناقضة ازاء الموضوع؟

ف.ب – حسنا ، أعتقد أنك عندئذ تتجه نحو الطرق النفسية في الرؤية وأنا لا أعتقد أن معظم الرسامين يعملون ذلك. بالرغم من أنها قد تكون متعلقة بصورة لاشعورية بما قلته. لا أعتقد أنها متعلقة شعوريا إطلاقا.

د.س – حسنا، إذا كان (ذلك) متعمدا فإنها ستكون كارثة للعمل. ما أحاول اقتراحه انه حين يفترض الجالس بسذاجة أن الرسام يؤذيه، يتبين غرائزيا رغبة لا شعورية عند الرسام لتوجيه الضرر.

ف.ب – قد يكون ذلك. ما تقوله حقيقة هو ما قاله وايلد: أنت تقتل ما تحب قد يكون ذلك.لا أعرف فيما اذا كانت التشويهات التي أراها أحيانا تجعل الصورة أكثر عدائية، ضررا، هي فكرة تستحق التساؤل. أنا لا أعتقد أنها ضرر قد تقول أنها تضر اذا أخذتها على مستوى الصورة التوضيحية. لكن ليس اذا أخذتها على المستوى الذي أعتقده فنا. يجتذب الاحساس والشعور بالحياة الواحد نحو الطريقة الوحيدة التي يستطيعها. لا أقول انها طريقة جيدة لكن المرء يجتذبها نحو آخر نقطة حادة يستطيعها .

د.س – هل هو جزء من نيتك أن تجرب وتخلق الفن المأساوي؟

ف.ب – لا .. بالطبع أعتقد اذا وجد أحد أسطورة سائدة في يومنا هذا وفيها التباين بين العظمة وسقوطها لمآس اسخيلوس وشكسبير فسوف يكون ذلك مساعدا بشكل عظيم. لكن حين تكون خارج التقاليد كما هو حال كل فنان اليوم، الواحد يريد فحسب تسجيل مشاعره الخاصة عن أوضاع معينة بشكل مقارب لجهازه العصبي قدر الامكان . لكن عند تسجيل هذه الأشياء قد أكون أحد هؤلاء الناس الذين يريدون التباين بين ما جرت تسميته بالفقر والغنى أو بين القوة ومعاكس القوة.

د.س – هناك بالطبع ، أسطورة عرفية عظيمة

وموضوع مـأساوي رسمته مرات عديـدة، والذي هو الصلب.

ف.ب – حسنـا ، هنـاك لـوحـات عظيمـة عـديـدة في الفـن الأوروبي عن الصلب أو الذي هو غلاف عظيم يستطيع المرء أن يعلق عليـه كل أنـواع المشاعـر والأحاسيـس قد تقـول إنه أمـر غـريب لشخـص غير متـدين أن يتنـاول الصلـب لكن أنـا لا أعتقد أن لـذلك أيـة علاقـة، لوحـات الصلب العظيمة التـي يعرفها المرء لا يستطيع معـرفة اذا كانت قد رسمت بواسطة رجال لهم اعتقادات دينية.

د.س – لكنهـا رسمـت بـاعتبـارهـا جـزءا مـن الحضـارة المسيحية وعملها من أجل المؤمنين؟

ف.ب – نعـم هـذا صحيـح. قد يكـون غير مقنـع لكنـي لم أجـد مـوضـوعـا آخـر حتـى الآن يسـاعـد في تغطيـة مساحـات معينة من الشعـور والسلوك الانسـاني قد يكون فحسب بسبب أن هناك أناسا عديدين عملوا على هـذا الموضـوع الخاص ممـا خلـق هـذا الغـلاف ـــ لا أستطيـع التفكير في طريقـة أفضل لقـول ذلـك ـ حيـث يستطيع المرء أن يعمل عليه كل أنواع مستوى الشعور.

د.ب – طبعـا عـــدد كبير مـن الفنـانين المحـدثين في جميـع الأوسـاط الـذيـن واجهـوا هـذه المشكلـة، عـادوا الى الأساطير الاغريقية. انك نفسك في لوحة ثلاث دراسات لرمـوز عند قاعدة الصلب لم ترسم رمـوزا مسيحية عرقيـة عند أسفل الصليـب بل ايومنـديز Eumenides لعل هناك مـواضـع أخرى من الأساطير الاغـريقة التي فكرت في استعمالها؟

ف.ب – حسنـا ، أنا أعتقـد أن الأساطير الاغـريقيـة هي أبعـد عنا من المسيحية. أحد الأشيـاء عن الصلب هو حقيقة ان الرمز المركزي للمسيح قـد رفع الى وضـع بارز ومعزول جدا ممـا أعطاه ـ مـن وجهة النظر المنهجيـة ـ احتمالات أعظم مـن وضـع كل الـرموز المختلفة في مسـتوى واحد. تغيير المستوى من وجهة نظري مهم جدا.

د.س – في رسـم الصلـب هـل تجد بـأنك تقـرب المشكلـة بطريقة مختلفة جذريا عن العمل في رسوم أخرى؟

ف.ب – بـالطبـع أنـك تستعمـل عنـدئذ مشـاعـرك واحاسيسك الخاصة بالحقيقـة، قد تقول إن ذلك أقرب الى حد كبير لرسم شخص لنفسـك . انك تعمل في جميع أنواع المشـاعر الخاصة جدا عـن السلوك عن الطـريقة التي تكونها الحياة.

د.س – إن تـرتيبـا متكـررا أو شـخصيا جـدا في عملـك هـو التشابك في تصـور الصلب مع ذلك في دكـان القصاب . العلاقة باللحم يجب أن تعني شيئا كبيرا لك.

ف.ب – حسنـا إنها كـذلـك، إذا ذهبـت الى بعـض المخـازن الكبيرة حيث تمر خـلال قاعات الموت العظيمـة تلك. أن تقدر أن تـرى اللحم والسمك والطيـور وأي شيء آخر ملقاة كلها ميتة هناك. وطبعا يجب أن يتذكر المرء ـ من حيث كونه رساما بـأن هناك ذلك الجمال العظيم للون اللحم.

د.س – يبـدو أن اقتران اللحـم بـالصلـب يحدث بطـريقتين .. من خلال وجود جوانـب اللحم في المشهد ومن خلال استحـالة الـرمز المصلـوب نفسه الى جثـة معلقة مـن اللحم.

ف.ب – حسنـا بـالطبـع نحـن لحم، نحـن جثـث محتملـة. اذا ذهبـت الى دكان القصـاب فـأنـا أرى دائما أنه مـن المدهـش ألا أكون هنـاك بـدل الحيوان. لكـن استعمال اللحـم بتلك الطـريقـة الخاصة مـن الممكـن أنه يشبـه الطريقـة التي نستعمل بها العمـود الفقري لأننـا نرى دائما صور الجسم الانساني مـن خلال صور الأشعة السينيـة وان ذلك يغير بشكـل واضـح الطـريقة التـي نستطيع رؤيةالجسم بها. يجب أن تعـرف صـورة ديكا Degas الجميلة بـالباستيل في المتحـف الوطنـي لامرأة تمسـح ظهرهـا بـالاسفنجـة وستجد في أعلى العمـود الفقـري بأنـه يخرج من الجلـد بكـامله تقـريبا. وهـذا يعطيه مسكـة والتواء بحيـث يكون شعـورك بقابليـة بـاقي الجسـم أكثر مـن لـو أنه رسـم العمود الفقـري بصورة طبيعية لحد الرقبة. انه يكسره بحيث يبدو ذلك الشيء بارزا مـن الجسد، الآن، فيما إذا فعـل ديكا ذلـك بشكل متعمد أو لا، يجعلهـا صورة أعظم، لأنك شـاعر فجـأة بالعمـود الفقـري بالاضـافـة الى اللحم، وهـي المرسومـة للتو مغطيـة العظام، في حالتـي تأثـرت هذه الأشياء، بالتأكيد، بصور الأشعة السينية.

د.س – مـن الواضـح أن كثيرا مـن هوسـك بـرسـم اللحـم لـه علاقـة بقضـايا الشكـل واللـون ذلـك واضـح مـن الأعمال نفسها. بـالرغـم من ذلك فان رسـوم الصلب كانت بالتـأكيد من بين تلك التي جعلت النقـاد يؤكدون ما سموه عناصر الرعب في عملك.

ف.ب – حسنـا بالتـأكيـد انهم أكدوا دائما جـانـب الرعـب فيها. لكني لا أشعر بذلـك خصوصا في عملي. لم أحاول

قط أن أكون مرعبا. يجب أن يكون المرء ، قد لاحظ ، فحسب، الأشياء ويعرف الخفايا ليتبين بأن أي شيء استطعت عمله لم يؤكد على ذلك الجانب من الحياة. حين تذهب الى دكان القصاب وتشاهد كم هو جميل اللحم وعندئذ تفكر به. تستطيع التفكير بكل رعب الحياة بشيء حيّ يعطي حياته للآخرين. انه يشبه كل تلك الأشياء السخيفة التي قيلت عن مصارعة الثيران، لأن الناس سيأكلون اللحم وعندئذ يشكون من مصارعة الثيران. سوف يذهبون ويشتكون من مصارعة الثيران، وهم مغطّون بالفراء وبالطيور في شعرهم.

د.س – يبدو أن شعورا على نطاق واسع برسوم رجال وحيدين في غرف بإنه هناك شعور مرضي بالخوف من الأماكن المغلقة وقلق حولهم وهو شيء مرعب هل أنت مدرك لذلك القلق؟

ف.ب – أنا غير مدرك لذلك. لكن معظم تلك اللوحات عملت لشخص كان دائما في حالة قلق. أنا لا أعرف ان كان ذلك قد نقل من خلال اللوحات. لكني افترض في محاولة صيد تلك الصورة بما أن هذا الرجل كان عصابيا جدا وهيستيريا تقريبا، من الممكن أن ذلك قد صادف في تلك اللوحات. لقد أملت دائما أن أنجز الأشياء مباشرة وبشكل خام على قدر استطاعتي. وربما اذا صادف شيء مباشرة فإن الناس يشعرون بأنه مرعب. لأنك اذا قلت لأحدهم شيئا ما بشكل مباشر فانهم أحيانا يجرح شعورهم بالرغم من أنها حقيقة. لأن الناس يميلون لأن يكونوا مجنيا عليهم بالحقائق أو بما أعتيد على تسميته الصدق.

د.س – من الناحية الأخرى انه ليس سخيفا بشكل كامل أن يعزى هوس بالرعب لفنان عمل رسوما كثيرة لصراخ الانسان.

ف.ب – تستطيع أن تقول بأن الصراخ هو صورة مرعبة، في الحقيقة أردت رسم الصراخ أكثر من الرعب. أعتقد بأنني اذا فكرت حقيقة عما يجعل شخصا ما يصرخ فإن ذلك يجعل محاولتي لرسم الصراخ أكثر نجاحا. لأنني سأكون الى حد ما أكثر ادراكا للرعب الذي سبب الصراخ. في الحقيقة كانت تجريدية بشكل كبير.

د.س – لقد كانت مرئية خالصة الى حد كبير.

ف.ب – أنا أعتقد ذلك. نعم.

د.س – الأفواه المفتوحة، هل كانت تعني دائما الصراخ؟

ف.ب – معظمها ، لكن ليس الجميع ، أنت تعرف كيف يغير الفم الشكل، لقد كنت دائما متأثرا بحركات الفم وشكل الفم والأسنان. الناس يقولون أن لدى هذه كل أنواع التضمينات الجنسية، وكنت دائما مهووسا بالمظهر الحقيقي للفم والأسنان وربما فقدت ذلك الهوس الآن . لكنه كان شيئا قويا جدا في وقت ما. أنا أحب، لوأردت القول، التألق واللون الذي يأتي من الفم. وكنت آمل دائما الى حد ما أن أرسم الفم كما رسم مونيه Monet غروب الشمس.

د.س – اذن فقد كنت مهتما برسم الأفواه المفتوحة والأسنان حتى ولولم نكن نرسم الصراخ.

ف.ب – اعتقد ذلك. ولقد أردت دائما ولم أنجح قط في رسم الابتسامة.

د.س – كتبت مرة عن كون الرسم لعبة حظ. حين تلعب فأنت تلعب الروليت بدل الجيمي Chemmy.

ف.ب – حسنا . عموما ، نعم.

د.س – لأنك تحب اللاشخصية فيها.

ف.ب – أنا أحب اللاشخصية. أنا أكره الميزة الشخصية التي يضعها لاعبو الجيمي بينهم. وكذلك حدث أن كنت أكثر حظا في الروليت مني في الجيمي. أشعر الآن بأن حظي قد خذلني كليا من حيث كوني مقامرا. في الوقت الحاضر الحظ هو شيء عجيب، فهو يأتي في رقع طويلة. وفي بعض الأحيان يذهب المرء في رقعة طويلة من الحظ الجيد جدا. حينما كنت لا أستطيع الحصول على أية نقود من عملي كنت بعض الأحيان أستطيع أن أربح نقودا في الكازينوهات والتي غيرت حياتي زمنا وكنت أستطيع العيش بوساطتها بطريقة لم أكن قادرا عليها لو كنت أكسب من العمل. ولكن أبدو الآن وكأنني أخرج من تلك البقعة. أذكر حين عشت طويلا في مونتي كارلو وصرت مهووسا جدا بالكازينو وقضيت أياما كاملة هناك. هناك تقدر على الدخول في العاشرة صباحا ولا تحتاج لأن تخرج حتى الرابعة صباح اليوم التالي. في ذلك الوقت، منذ سنوات كثيرة قد مضت ، كان عندي كمية قليلة جدا من النقود وحصلت أحيانا على أرباح محظوظة جدا. كنت أفكر بأنني أسمع المنادي يعلن الرقم الرابح في الروليت

قبل أن تدخل الكرة المحجر واعتدت التجوال بين طاولة وأخرى. وأنـا أتذكـر في عصر يوم مـا حيث ذهبت الى هناك وكنت ألعب على ثلاث طاولات مختلفة وسمعت تلك الأصداء وكنت ألعب بقليل من النقود ولكن في نهاية ذلك العصر كان الحظ بجانبي الى حد كبير وانتهيت بالحصول على ١٦٠٠ باون كانت كمية كبيرة بالنسبة لي آنـذاك. عندئذ أخذت مباشرة فيلا وخزنتها بالشراب وكل الأطعمة التي استطعت شراءها ولكن ذلك الحظ لم يستمر طويلا، فخلال عشرة أيام استطعت بصعوبة شراء بطاقة عودتي الى لندن من مونتي كارلو. لكنها كانت عشرة أيام رائعة وكان لدي عدد كبير من الأصدقاء.

د.س – لقد قيل كثيرا بأن النـاس يقامرون ليخسروا. وأنا أشعر بأن مقامرتي كانت لأجل الخسارة. هل ينطبق هذا على حالتك. أم أنت تشعر بأنك تريد الربح حقيقة؟

ف.ب – أشعر بأني أريد الربح. لكن عندئذ أشعر الشيء نفسه في الرسم أشعر بأنني أريد الربح بالرغم من أنني أخسر على الدوام.

د.س – حين تحصل على ربح جيد، ما الذي يعني لك أكثر: الشعور بأن الآلهة الى جانبك ـ بعبارة استعملتها عن الحظ في الرسم ـ أم : الفوائد التي تحصل عليها في العيش الجيد؟

ف.ب – أعتقد أنها الفوائد التي أقدر الحصول عليها.

د.س – هل تحب أن تعيش جيدا؟

ف.ب – أنـا أعيش ــ تستطيع القول ــ في قذارة مموهة. أنا أكره دائما ما يدعى بالعيش في الأماكن المترفة. لكن عندما أريد ذلك فأنا أحب أن أكون قادرا على الذهاب إليها والعيش في ذلك النوع من الحياة.

د.س – مـا الـذي يعجبك ، لنقـل ، للبقـاء في الفنادق الجيدة؟

ف.ب – أنـا أحب الراحة وأحب الحصول على الخدمات بسهولة. أنـا لا أعيش مطلقا بتلك الطريقة كما تعرف، لكني أودها بشدة حينما أذهب الى تلك الأماكن ، لأنه من السهولة حصولك على الأشياء التي تريدها ، ذلك ما تشتريه النقود لك.

د.س – هل هي السهولة أم فكرة الترف نفسه التي تجتذبك؟

ف.ب – أعتقد أنها السهولة. لكنك عندئذ إذا وصلت الى الترف، الترف يغير الناس بوضوح. أعني المرء يعرف بأن الناس القادرين على العيش بترف وعمل ما يريدون يصبحون عموما ضجرين بيأس. وهم يحاولون كل أنواع الوسائل الصغيرة والحملات والتي يخففون ضجرهم بوساطتها أتذكر مرة في رايتز Ritz اني كنت مع رجل ثري صادفني في المصعد وكان قبلها في سوهو يتسوق لشراء البقول والبطاطا الطازجة، وخرقت الحقيبة وسقط كل شيء على أرضية المصعد الذي كان يصعد به الى غرفته تصورت بأن لديه موقدا زيتيا صغيرا حيث يتمكن من طبخ البقول والبطاطا. حسنا كان ذلك ترفا لرجل ثري.

د.س – تماما كنت تقول قبل لحظة أنك استنزفت حظك مقامرا. ماذا عن الحظ في العمل؟

ف.ب – أعتقد أن المصادفة ، والتي اسميها حظا هي مظهر من أهم المظاهر وأكثرها خصوبة ، لأنه اذا نجح أي عمل أعمله فشعوري هو إنني لم أفعل شيئا بنفسي ولكن الحظ استطاع أن يجلبه لي. حقيقة القول انه لسنوات عديدة كنت أفكر في المصادفة وامكانيات استعمال ما يعطيه الحظ لي، ولم أعرف قط كم منه كان مصادفة خالصة وكم كان تلاعبا به.

د.س – قد تجد بأنك تحصل على الأفضل بتلاعبك به.

ف.ب – إن المرء يحصل على الأفضل بتلاعبه بالنقاط التي أحدثتها المصادفة وهي النقاط التي يؤشرها خارج سياق المنطق. وحين يشترط المرء لنفسه ما سيحدث بالوقت والعمل فإنه سيكون أكثر وعيا لما افترضته المصادفة له. وفي حالتي أشعر بأن أي شيء وددته على الاطلاق كان نتيجة للمصادفة التي استطعت العمل على أساسها لأنها أعطتني رؤية مشوهة لحقيقة كنت أحاول اصطيادها . واستطعت آنذاك البدء بالاجتهاد والمحاولة وأن أعمل شيئا ما من شيء غير ايضاحي.

د.س – أنـا أفكر بثلاث طرق تحدث بها المصادفة، واحدة حين تكون ساخطا بما عملته وبوساطة قماش أو فرشاة حككتها بحرية فوقه. والثانية قد تكون حين ترسم بفارغ الصبر وتضع علامات على الشكل بانزعاج. الثالثة قد تكون حين رسمت وأنت شارد البال عندما يكون انتباهك هائما.

ف.ب – أو حين تكون ثملا. حسنا، بالطبع كل الطرق الثلاث أو الأربع قد تعمل أو لا تعمل. عموما لا تعمل بالطبع.

د.س – بأية طرق أخرى تحدث المصادفة ، أم تلك هي أنواع الطرق الى حد ما؟

ف.ب – أقول أنها تلك هي الطرق، لكنني أعتقد بأنك تقدر، بشكل كبير في الرسم التجريدي، وضع علامات غير شعورية على الجنفاصة قد تقترح طرقا أعمق بكثير وبوساطتها تستطيع اصطياد الحقيقة التي كنت مهووسا بها. لو عُمل أي شيء في حالتي هذه فإنما من تلك اللحظة التي لا أعلم فيها شعوريا ما أنا فاعل. ذلك ما وجدته غالبا. اذا حاولت تقصي الصورة بشكل أدق بمعنى كونها أكثر ايضاحية وأنها صارت مبتذلة الى أقصى حد عند ذلك دمرتها كليا من السخط المطلق واليأس لعدم معرفتي مطلقا العلامات التي وضعتها داخل الصورة. فجأة أجد أن الأشياء تقترب من الطريقة التي تشعر فيها غرائزي البصرية بالصورة التي كنت أحاول اصطيادها. في حالتي لقد كان هذا حقا تساؤلا عن كوني قادرا على نصب فخ أستطيع بوساطته مسك الحقيقة في أكثر نقاطها حيوية.

د.س – ماذا كنت تفكر في ذلك الوقت؟ كيف ترجيء عملية التطور الشعوري؟

ف.ب – في تلك اللحظة لم أكن أفكر الا بـ كم كان اليأس والاستحالة في الوصول الى ذلك الشيء. وبعمل تلك العلامات من غير معرفة كيف ستتصرف. على حين غرة يأتي شيء ستنتهزه غرائزك فهو، في تلك اللحظة، الشيء الذي تستطيع البدء بتطويره.

د.س – كم يساعدك الشرب حين ترسم؟

ف.ب – القول صعب هنا. لم أفعل أشياء كثيرة حين كان علي أن أشرب كثيرا. لكنني قمت بعمل أو اثنين. عملت «الصلب» عام ١٩٦٢ حين كنت شاربا لمدة أسبوعين. في بعض الأحيان تكون راضيا. ولكن الحالة ثانية تجعل مساحات أخرى أقل وضوحا. انها تتركك أكثر حرية ولكنها في الجانب الآخر تجعل قرارك النهائي لما تملكه أقل وضوحا.

أنا لا أعتقد حقيقة بأن الشرب والمخدرات تساعدني. قد تساعد أناسا آخرين لكنها في الحقيقة لا تساعدني.

د.س – بتعبير آخر على الرغم من أنك تتحدث عن أهمية المصادفة فانت في الحقيقة لا تريد أن تخسر الوضوح. أنت لا تريد ترك الكثير للمصادفة أليس كذلك؟

ف.ب – أنا أريد صورة مرتبة جدا لكني أريدها تحدث بالمصادفة.

د.س – لكنك متزمت بشكل كاف بحيث لا تريد للمصادفة أن تأتي بسهولة.

ف.ب – أريد أن تأتي الأشياء بيسر لكنك لا تستطيع استدعاء المصادفة هذا هو الموضوع ، لأنك لو استطعت فانك تفرض فقط نوعا آخر من الايضاحية.

د.س – هل أنت مدرك للحظة التي تجد فيها أنك صرت حرا وأن الشيء يتولى أمرك؟

ف.ب – حسنا، في أحيان كثيرة تكون العلامات اللاإرادية مقترحة بعمق أكبر من طرف الآخرين. وتلك هي اللحظات التي تشعر فيها بأن أي شيء يمكن أن يحدث.

د.س – أنت تشعر بذلك حين تقوم بتلك العلامات؟

ف.ب – كلا . العلامات قد عملت وأنت تمسح الشيء كما لو أنه نوع من التخطيط وأنت ترى في هذا التخطيط الامكانيات لكل أنواع الحقيقة مبينة. هذا شيء صعب. أنا أعبر عنه برداءة. لكن ترى مثلا، إذا تفكر بصورة شخصية (بورتريه) فإنك من المحتمل في وقت ما وضعت الفم في مكان ما ولكنك ترى فجأة من خلال ذلك التخطيط بأن الفم يمكن أن يكون عبر الوجه وبطريقة تحب أن تكون قادرا في رسم شخصي أن تعمل صحراء كبرى SAHARA في المظهر . أن تعمل ذلك كما لو بدا ذلك يملك أبعاد الصحراء الكبرى .

د.س – انها قضية استرضاء الأضداد، أنا افترض بعمل شيء وأن يكون في الحال شيئا مناقضا.

ف.ب – أولا يريد المرء أن يكون الشيء حقيقيا قدر الامكان. وفي الوقت نفسه أن يكون مقترحا بعمق أو فاتحا بعمق مساحات الشعور عدا التوضيحات البسيطة للموضوع حيث تريد العمل؟ أليس ذلك شأن كل الفنون؟

د.س – هل تستطيع محاولة تعريف الفرق بين الشكل الايضاحي وغير الايضاحي؟

ف.ب – حسنا. أعتقد بأن الفرق هو أن الشكل التوضيحي يخبرك من خلال الذكاء مباشرة: ذلك

الشكل هو عن أي شيء؟ في حين يعمل الشكل غير التوضيحي أولا على الاحساس وبعد ذلك يتسرب ببطء رجوعا نحو الحقيقة. الآن نحن لا نعرف، لماذا يجب أن يحدث هذا. ربما لذلك علاقة بكون الحقائق نفسها غامضة. كيف تغمض المظاهر، وهكذا هذه الطريقة لتسجيل الشكل هي أقرب الى الحقيقة بغموضية تسجيلها.

د.س – حين تأخذ صورة فوتوغرافية بكاميرا سريعة منتجة تأثيرا غير متوقع للغاية، غامضا ومثيرا الى حد كبير، لأن الصورة هي الشيء وهي ليست هو. أو لأن ذلك مثير للدهشة: ان هذا الشكل هو الشيء، الآن : هل ذلك ايضاحي؟.

ف.ب – أعتقد ذلك. أعتقد بأنه ايضاحي مشوه. أعتقد أن الاختلاف في التسجيل المباشر من خلال الكاميرا هو أنك الفنان تريد نصب فخ تأمل أن تصطاد بوساطته هذه الحقيقة الحيوية حية. كيف تستطيع نصب الفخ بشكل جيد؟ أين وفي أية لحظة تلتقط الصورة؟ . وهناك شيء آخر له علاقة بالنسيج. أعتقد أن نسيج الرسم يبدو أكثر مباشرة من نسيج الصورة الفوتوغرافية. لأن نسيج الصورة الفوتوغرافية يبدو داخلا بعملية ايضاحية خلال الجهاز العصبي ، في حين يبدو نسيج الرسم آتيا مباشرة الى الجهاز العصبي. انه يشبه وبفظاعة ـــ على سبيل المثال ـ افتراض تخيلك بشيء مصري قديم عظيم مصنوع من فقاعة العلك. افتراض انك تتخيل تمثال أبي الهول مصنوعا من فقاعة العلك. هل كان سيمتلك التأثير نفسه على الاحساس عبر القرون فيما لو كنت استطعت التقاطه برقة وحمله.

د.س – انك تعطي هذا مثالا لاعتماد التأثير في عمل عظيم على الطريقة الغامضة التي تتحد بوساطتها الصورة بالمادة التي تكوّن فيها.

ف.ب – أعتقد أن لذلك علاقة بالبقاء. أعتقد أنك تستطيع أن تحصل على صورة رائعة مصنوعة من شيء ما سيختفي بعد بضع ساعات. لكني أعتقد أن فعالية الصورة خلقت جزئيا بإمكانية بقائها. والصور تراكم، طبعا الاحساس حولها كلما طال بقاؤها.

د.س – الشيء الصعب على الفهم هو كيف أن تلك العلامات من الفرشاة وحركة الصبغ على الجنفاص يستطيع أن تحدثنا مباشرة بهذا الشكل.

ف.ب – حسنا. اذا فكرت بالصورة الشخصية لرامبرانت العظيم Aix - en- Provence مثلا ، واذا حللتها فانه من الصعوبة أن تجد أية محاجر للعينين. إن هذا غير ايضاحي بشكل كامل تقريبا. أنا أعتقد بأن لغز الحقيقة ينقل بوساطة الصورة المعمولة من علامات غير عقلانية. وأنت لا تستطيع إرادة هذه اللاعقلانية في العلامات. هذا هو سبب دخول المصادفة دائما في هذه الفعالية. ففي اللحظة التي تعرف فيها بما أنت فاعل تكون قد عملت شكلا آخر من الايضاحية . لكن ما الذي يمكن أن يحدث أحيانا، كما حدث في هذه الصورة الشخصية «رامبرانت» يحدث تخثر لعلامات غير تمثيلية أدى الى عمل هذه الصورة العظيمة جدا. حسنا. بالطبع فان جزءا واحدا منها فقط كان تصادفيا. وراء ذلك كله حساسية رامبرانت العميقة ما مكنه من استعمال علامة لا عقلانية مكان أخرى. والتعبيرية التجريدية قد عملت كلها في علامات رامبرانت. لكن عند رامبرانت فقد عملت بالشيء الاضافي والذي هو محاولة تسجيل الحقيقة. لذلك يجب أن يكون بالنسبة لي أكثر اثارة وأكثر عمقا. إن أحد أسباب عدم محبتي للرسم التجريدي أو لماذا لا يثير اهتمامي هو انني أرى بأن الرسم ازدواجي والرسم التجريدي هو شيء جمالي كليا ويبقى دائما في مستوى واحد. وهو يهتم حقيقة بجمال الأساليب والأشكال فقط. نحن نعرف أن معظم الناس وخصوصا الفنانين لديهم مساحات كبيرة من العواطف غير المنضبطة. أعتقد بأن الرسامين التجريديين يرون أنهم يمسكون بوساطة العلامات الي ينتجونها بكل هذه الأنواع من العواطف. ولكني أعتقد أن تلك الطريقة من المسك ضعيفة جدا, لنقل أي شيء. أنا أعتقد أن الفن العظيم منظم بعمق، حتى ولو كان ضمن التنظيم أشياء غرائزية بعمق وتصادفية. بالرغم من ذلك أعتقد أنها نتاج الرغبة في التنظيم وفي اعادة الحقيقة الى الجهاز العصبي بطريقة أعنف. لماذا، بعد الفنانين العظماء، هل يحاول الناس أبدا أن يعملوا شيئا مرة أخرى؟ لأنه فقط ، من جيل الى جيل، خلال ما عمله الفنانون العظماء، تتغير الغرائز. ومع تغير الغرائز هناك إعادة تجديد لمشاعر الكيفية التي أستطيع بها إعادة عمل ذلك الشيء مرة أخرى بوضوح أكثر. بدقة أكثر وبعنف أكثر. أنت ترى بأني أومن بأن الفن تسجيل. أعتقد أنه تقرير. وأنا أعتقد أنه طالما ليس هناك تقرير في الفن التجريدي فلا يوجد شيء سوى جمالية الرسام وبعض من أحاسيسه. لا يوجد هناك أي توتر .

د.س – ألا تعتقد انه قادر على نقل المشاعر؟

ف.ب – أعتقد انه يستطيع نقل المشاعر العاطفية الملطفة جدا لأنني أرى أن أية أشكال قادرة على ذلك. لكنني لا أظن أنه يقدر حقيقة أن ينقل المشاعر بالمعنى الواسع

د.س – والتي تعني بها مشاعر أكثر خصوصية وتحديدا؟

ف.ب – نعم.

د. س– انت تقول انه يفتقد الى التوتر لكن ألا تعتقد بأن أنواعا معينة من التوقع الذي يمتلكه المشاهد عن الفن يمكن أن تشوش بالرسم التجريدي بطريقة يمكن أن تحدث توترا.

ف.ب – أعتقد أنه من الممكن للمشاهد أن يشارك أكثر في الرسم التجريدي، لكن هنا فان أي شخص يستطيع المشاركة فيما يسمى بالعواطف غير المنضبطة. بعد كل ذلك من هو الذي يحب شؤون الحب المشؤومة أو المرض أكثر من المشاهد؟ انه قادر على أن يشارك بتلك الأشياء ويشعر بالمشاركة وبعمل شيء لها. لكن هذا طبعا لا علاقة له بالفن وأغراضه ما نتحدث عنه الآن هو مشاركة المشاهد في الأداء وأنا أعتقد أنه في الفن التجريدي قد يمكنهم المشاركة أكثر لأن ما هو متاح لرساميه هو شيء أكثر ضعفا ولا حاجة لهم في أن يتنازعوا حوله.

د.س – اذا لم يكن الرسم التجريدي أكثر من كونه عمل أسلوب، كيف تفسر حقيقة ان هناك أناسا مثلي لديهم النوع نفسه من الاستجابة الغريزية نحوه أحيانا كما هو الحال نحو الأعمال الرمزية.

ف.ب – النمط السائد.

د.س – هل تعتقد ذلك حقا ؟

ف.ب – أعتقد أن الزمن وحده يخبرنا عن الرسم . لا يوجد فنان يعرف أثناء حياته فيما اذا كان ما يعمله سيكون أقل ما يمكن من الجودة لأنني أعتقد أن ذلك يتطلب خمسا وسبعين سنة الى مئة على الأقل قبل أن تبدأ الأشياء بفرز نفسها عن النظريات التي نظمت حولها. وأنا أعتقد أن معظم الناس يطرقون الرسم بالنظرية التي نظمت حوله وليس بما هو كائن. النمط السائد يقترح عليك أن تتأثر بأشياء معينة وليس بأشياء أخرى، هذا هو السبب، لأنه حتى الفنانين الناجحين، نستطيع القول، خصوصا هؤلاء، ليس لديهم أدنى فكرة فيما إذا كانت أعمالهم جيدة أم لا ولن يعرفوا ذلك أبدا.

د.س – قبل مدة اشتريت لوحة.

ف.ب – لميكاوكس Michaux.

د.س – لميكاوكس وكانت بشكل أو بآخر تجريدية، أنا أعرف أنك تعبت منها في النهاية وبعتها أو أعطيتها، لكن ما الذي جعلك تشتريها.

ف.ب – أولا لا أعتقد أنها تجريدية. أنا أعتقد أن ميكاوكس ذكي جدا جدا. ورجل شاعر. وهو مدرك بالضبط للوضعية التي هو فيها. أعتقد انه قام بأفضل عمل تلطيخي tachiste[1] أو بعلامات حرة منجزة. أعتقد أنه أفضل بكثير، بتلك الطريقة، في عمل الاشارات الحرة من جاكسون بولوك Jackson Pollock.

د.س – هل تستطيع القول ما الذي يعطيك هذا الشعور.

ف.ب – الذي أعطانيه هو انه أكثر حقيقية. انه يقترح أكثر. بعد كل ذلك، لأن هذا الرسم ومعظم رسومه كانت دائما عن طرق متأخرة لاعادة تكوين صورة الانسان من خلال علامة هي كليا خارج العلامة الايضاحية، لكنها مع ذلك تعود بك الى صورة الانسان. الصورة الانسانية الموحلة والمجهدة خلال حقول محروثة بعمق أو ما يشبه ذلك. انها عن تلك الصور التي تتحرك وتسقط وهكذا.

د.س – هل سبق لك التأثر بالنظر الى صورة الحياة الساكنة أو المناظر الطبيعية لأستاذ عظيم كما لو نظرت الى صورة الانسان؟ هل أثرت فيك الصور الساكنة لسيزان أو المناظر الطبيعية مثلما أثرت فيك صوره الشخصية أو عراياه؟

ف.ب – لا . لم تفعل. مع اني أعتقد أن المناظر الطبيعية لسيزان هي أفضل بكثير من رموزه عموما. أعتقد بوجود واحدة أو اثنتين من رسوم الرمز الرائعة لكن بالقول العام أعتقد بأن المناظر الطبيعية أفضل.

د.س – بالرغم من ذلك ، هل للرموز أن تقول لك أكثر؟

ف.ب – نعم. انها تفعل.

د.س – ما الذي حدا بك الى أن ترسم عددا من المناظر الطبيعية في وقت ما؟

ف.ب – عدم القابلية على عمل الرموز.

د.س – وهل كنت تشعر بأنك لست مقبلا على عمل المناظر الطبيعية لمدة طويلة؟

ف.ب – لا أعرف ان كنت شعرت بذلك في وقت ما. ومع ذلك فالمرء يأمل دائما بأنه سيكون قادرا على عمل شيء ما أقرب الى رغباته الغريزية. لكن من المؤكد أن المناظر الطبيعية تهمني أقل بكثير. أعتقد بأن الفن هو هوس بالحياة ومع ذلك، بما أننا بشر، فإن هوسنا العظيم يتعلق بأنفسنا بعدئذ قد يكون بالحيوانات وبعده بالمناظر الطبيعية.

د.س – أنت في الحقيقة تؤكد الهرمية التقليدية لمادة الموضوعات والتي فيها الرسم التاريخي – الرسم الأسطوري والموضوعات الدينية. تأتي في القمة بعد ذلك الصور الشخصية ثم المناظر الطبيعية ثم صور الحياة الساكنة.

ف.ب – سأعكس ذلك. سأقول الآن بما أن الأشياء صعبة جدا لذا فإن الصور الشخصية تأتي أولا.

د.س – لقد عملت في الحقيقة رسوما قليلة جدا فيها رموز كثيرة. هل تركز أنت على الرمز الفردي لأنك تجده أصعب؟

ف.ب – أعتقد أنه في اللحظة التي تستخدم فيها عددا من الرموز تكون حالا في جانب رواية قصة العلاقة بين الرموز وهذا يؤسس نوعا من الحكاية في الحال. آمل دائما أن أكون قادرا على عمل عدد كبير من الرموز من غير حكاية.

د.س – كما فعل سيزان في السباحين Bathers؟

ف.ب – هو قد فعل.

د.س – قبل مدة ليست قصيرة رسمت لوحة أولها الناس قصصيا. كانت ثلاثية الصلب. على الجانب الأيمن كان هناك رمز لابس ربطة ذراع مع الصليب المعقوف. هنا بعض الناس ظن أن ذلك يعني النازي والبعض ظن انه ليس النازي ولكنه يشبه شخصية في مسرحية جينية Genet الشرفة The Balcory لابسة كالنازي. حسنا كان هذا مثالا ليعمل الناس تأويلا قصصيا. أولا أود أن أسأل عن أي من هذه الأشياء هو المقصود؟ ثانيا أهذا هو النوع الذي تكره من التأويل القصصي؟

ف.ب – حسنا. أنا بالفعل أكرهه. تستطيع القول أنه كان من الغباء أيضا وضع الصليب المعقوف هناك. لكني أردت أن أضع ربطة ذراع لقطع الاستمرارية في الذراع واضافة ذلك اللون من الأحمر حول الذراع. تستطيع القول بأنه كان شيئا غبيا حتى يقام به. لكنه عمل كليا من حيث كونه جزءا لا محاولة جعل الرمز يعمل. هو لا يعمل في مستوى تأويله بكونه نازيا لكن على مستوى عمله الشكلي.

د.س – لماذا، اذن الصليب المعقوف؟

ف.ب – لأنني كنت أنظر في ذلك الوقت بعض الصور الفوتوغرافية الملونة التي كنت أمتلكها لهتلر يقف مع حاشيته وكلهم كان لهم ربطات حول أذرعهم مع الصليب المعقوف.

د.س – الآن. حين رسمت هذا كان يجب أن تكون عارفا بأن الناس سيشاهدون شيئا قصصيا، أم لم يحدث لك ذلك؟

ف.ب – حدث لي لكني لا أعتقد أني اهتممت به كثيرا.

د.س – وهل أثارك تأويل الناس له قصصيا؟

ف.ب – لا. خصوصا لأني إذا كنت مثارا بما يقوله الناس عن الأشياء فسأكون في حالة إثارة مستمرة. هذا لا أراه شيئا ناجحا للعمل. هل ترى ما أعنيه؟ بيد أنه كان الشيء الوحيد الذي استطعت عمله تلك اللحظة.

د.س – لماذا تتجنب سرد قصة؟

ف.ب – أنا لا أريد تجنب سرد قصة لكنني أود كثيرا جدا جدا أن أعمل الشيء الذي قاله فاليري: اعطاء الاحساس بدون الضجر في نقله. وفي اللحظة التي تدخل القصة يأتيك الضجر.

د.س هل ترى ذلك يحصل بالضرورة أم لم تستطع حتى الآن الخروج منه؟

ف.ب – أعتقد بأنني لم أستطع أن أخرج منه حتى الآن. لا أعرف من الذي يستطيعه اليوم.

د.س – هل تشعر أن قيامك بالرسم الآن هو أكثر صعوبة مما كان سابقا؟

ف.ب – أعتقده أكثر صعوبة لأن الرسامين في الماضي كان لهم دور مزدوج أرى أنهم ظنوا بأنهم يسجلون وعندما انجزوا شيئا أكثر بكثير من التسجيل. أعتقد أن هناك الآن بالطرق الميكانيكية للتسجيل، مثل الفيلم

والكاميرا ومسجل الأشرطة «يجب أن تعود بالرسم الى شيء أكثر قاعدية وأساسية». لأنه من الممكن أن ينجز على نحو أفضل بطرق أخرى . على أساس ذلك أرى المستوى أكثر سطحية. أنا لا أتحدث عن الفيلم الذي يقطع ويعاد صنعه الى كل أنواع الأشياء المختلفة. لكني أفكر بالتصوير الفوتوغرافي المباشر والتسجيل المباشر. أعتقد أن أولئك تولوا أمر الشيء الايضاحي الذي رأى الرسامون في الماضي أن عليهم أن يقوموا به وأنا أعتقد أن الرسامين- التجريديين، متصورين ذلك - قد فكروا: لماذا لا نلقي بكل ايضاحي وبكل أشكال التسجيل وتقديم تأثير اللون والشكل فقط؟ ومنطقيا هذا شيء صحيح حقا، لكنه لم يتم لأنه يبدو أن الهوس بشيء ما في الحياة تريد تسجيله يعطي تشنجا أعظم بكثير واثارة أعظم بكثير من ذلك الذي تقوله ببساطة من أنك سوف تستمر حر الخيال وتسجل الأشكال والألوان. أرى أننا اليوم في وضع غريب لأنه حين لا يوجد هناك عرف، وأخلاق، ستوجد نهايتان متطرفتان. هناك تقرير مباشر يشبه شيئا ما، قريبا جدا من تقرير الشرطة. وهناك عندئذ محاولة انجاز فن عظيم فقط. وحقيقة أن ما يسمى بفن الوسط ، في زمن مثل زمننا، غير موجود. أن هذا لا يعني أن أي فرد في زمننا لا يستطيع أن يحاول انجاز فن عظيم لكن هذا يخلق وضعية متطرفة، قل ذلك، لأنه بهذه الوسائط الميكانيكية الرائعة لتسجيل الواقع، ماذا أنت فاعل غير أن تذهب الى شيء متطرف أكثر بكثير حيث أنك تسجل الواقع لا على أنه واقعة بسيطة بل على مستويات عديدة حيث تحرر مساحات الشعور التي تؤدي الى معنى أعمق لواقعية الصورة، حيث تحاول عمل التركيب الذي بوساطته سيلتقط هذا الشيء خاما وحيا، متروكا هناك، وقل ذلك، محفورا في النهاية ، حيث هو هناك.

د.س – في الحديث عن وضعية طريقك لعمل نقاط ، طبعا الى الموقع المعزول جدا والذي تعمل فيه تكون العزلة بوضوح تحديا عظيما ، لكن هل تجدها احباطا؟ هل تفضل أن تكون واحدا من بين فنانين يعملون في اتجاه متشابه؟

ف.ب – أعتقد أنه أكثر إثارة أن أكون أحد الفنانين الذين يعملون سويا، وأن أكون قادرا على التبادل... أنا أرى أنه سيكون لطيفا بشدة أن تجد أحدا تتحدث معه. اليوم لا يوجد اطلاقا من تتحدث معه. ربما كنت غير محظوظ ولا أعرف أولئك الناس. الذين أعرفهم لديهم دائما موقف مختلف جدا عما امتلكه. لكني في الحقيقة أعتقد أن الفنانين قادرون على التعاون يستطيع أحدهم توضيح الوضعية للآخر. كنت دائما أفكر بالصداقة على أنها حقيقة تنتزع فيها مجموعتان من الناس، الواحدة الأخرى، وبهذه الطريقة قد يتعلم الواحد من الآخر.

د.س – هل حصل لك أي شيء مما يسمى بالنقد التهديمي للنقاد؟

ف.ب – أعتقد أن النقد التهديمي ، خصوصا من قبل الفنانين الآخرين هو بالتأكيد أكثر أنواع النقد فائدة حتى ولو ، حين تحلله، قد تشعر بأنه خطأ. في القليل تحلله وتفكر به. حين يمتدحك الناس، حسنا، ذلك ممتع ، بيد أنه لا يساعدك حقا.

د.س – هل تجد بأنك تستطيع أن تجعل نفسك تقوم بنقد تهديمي لعمل أصدقائك؟

ف.ب – لسوء الحظ لا أستطيع مع معظمهم اذا أردت الاحتفاظ بهم أصدقاء.

د.س – هل تجدك قادرا على نقد شخصياتهم واحتفاظك بهم أصدقاء؟

ف.ب – هذا أسهل ، لأن الناس أقل زهوا بشخصيتهم مقارنة بعملهم. انهم يشعرون بطريقة غريبة. أعتقد أنهم لا يعهدون شخصيتهم بصورة نهائية، فهم يستطيعون التأثير فيها وتغييرها. في حين لا شيء يمكن أن يصنع للعمل الذي تم. لكنني كنت آمل دائما بوجود رسام آخر أستطيع حقا الكلام معه. شخص أستطيع الايمان حقا بخاصيته وحساسيته. من يمزق حقا أشيائي الى لقم وأستطيع الايمان حقيقة بحكمه. أنا أحسد بقوة مثلا فنا آخر: أحسد بقوة وضعا كان فيه اليوت وبوند وبيتس يعملون سويا. في الواقع عمل بوند نوعا من العملية القيصرية في الأرض اليباب The Weste Land وكان له تأثير كبير على بيتس . بالرغم من أن الاثنين ربما كانا أشعر كثيرا من بوند. أعتقد أنه سيكون من الرائع أن تجد من يقول لك اعمل هذا، اعمل ذاك، لا تعمل هذا، لا تعمل ذاك، ويقدم لك الأسباب، أرى انه سيكون مفيدا جدا.

د.س – أتشعر بأنك حقا قادر على استعمال هذا النوع من المساعدة؟

ف.ب – أستطيع جدا ، نعم، أنا أتوق الى أن يخبرني الناس ماذا أفعل . وأن يخبروني أين أنا مخطيء.

الهوامش

١- فرنسية من الرسم باللطخات وهو نزعة في الرسم التجريدي Tachisme (ع.ط).

* * *

لقاء مع الشاعر

حبيب الصايغ

محمود جمال الدين *



«راكضة / تموت أشجار الورد/ وهي تطارد رائحتها المذعورة الهاربة / وتموت أشجار الصبار وهي جالسة القرفصاء/ لأن ثمرة الحيرة بطيئة في النضوج/ وعلى غير عادتها في الحياة تموت أشجار المشمش مستعجلة / حتى لا تؤجل موت اليوم الى الغد.

هكذا يقول الحبيب بن يوسف ثم يشخص لنا حالات موت أشجاره الأخرى في قصيدته «رسم بياني لأسراب الزرافات» ضمن واحد من أحدث دواوينه الشعرية المثيرة للجدل هنا في الامارات والمعنون بـ «وردة الكهولة» فيقول : «وتموت أشجار الدراق/ نائمة / بعد أن تعيش طول عمرها/ صاحية» و«تموت أشجار العنب / بين النوم واليقظة/ وهي تهذي بأسرار النبيذ» و«تموت أشجار الفلفل/ بارتفاع درجة الحرارة» ثم «تموت أشجار البرتقال / مستلقية على جانبها المالح/ بعد أن تستنفد جانبها الحلو»، و«تموت أشجار النخيل واقفة / وكأنها تتهيأ لقبورها الواقفة».

* تقول أيها الحبيب بن يوسف المشهور بـ «حبيب الصايغ» كل ما سبق أعلاه. فمن أنت أيها الحبيب؟

– دائما أحب أن أعرف نفسي بأنني شاعر عربي من الامارات، وعندما أسأل هذا السؤال أتذكر القاص والروائي المصري الراحل «يحيى الطاهر عبدالله» الذي كان إذ سئل من أنت؟ عرف نفسه فقط بأنه كاتب قصة قصيرة، أنا مثله أحب أن أعرف نفسي بأنني شاعر عربي من الامارات بكل ما يمكن أن تثيره هذه العبارة من مضامين ودلالات ومسؤوليات أيضا.

* لو تفضلت ورويت لنا جانبا من مرجعياتك وبراءاتك الشعرية الأولى وشجرة نسبك الشعري؟

– أنا ابن بيئة دينية وعلمية، ولدت لجد شاعر،ولأب مغرم بالأدب والعلم، وعم غارق في التراث، بدأت قراءاتي بالتراث، فقد وجدت في البيت في طفولتي مكتبة كاملة وعامرة، شجعني أهلي على قراءة التراث، فقرأت الجاهليين والاسلاميين والعباسيين كنصوص، وقرأت الكتب الجامعة من المستطرف الى الامالي الى العقد الفريد وغيرها، وعندما بدأت كتابة الشعر كنت ميالا الى ذلك التراث، وكنت تماما ضد الحداثة، وكنت أظن أن الأصالة تنحصر فقط في تمثل ذلك التراث وكتابته، بعد ذلك تطور مفهوم تمثل التراث عندي فأصبح هضمي لذلك التراث يساعدني على الابداع بشكل أكبر وأكثر، ثم بالدرس والاطلاع والتخصص في الفلسفة فيما بعد أفدت كثيرا، الفلسفة مفيدة لي كشاعر.

أما عن شجرة نسبي الشعري، فكما قلت لك رغم أن جدي شاعر إلا أنني أنتسب شعريا لبدر شاكر السياب أو سعدي يوسف، ومحمد الماغوط له فضل كبير ليس فقط عليّ وحدي ، وإنما على كل كتاب

* كاتب من مصر.

الامارات نتيجة الفترة التي قضاها مسؤولا عن القسم الثقافي بجريدة الخليج بالشارقة، استفدنا منه ومن شعره، فقد كان ينشر قصائده القديمة أسبوعيا في جريدة «الخليج» فكنا نقرأها قراءة جديدة، ونمشي معه على شاطيء البحر وهو يتكلم عن الشعر، ونراقبه في حياته وطريقة تعامله الجميل مع زوجته الراحلة «سنية صالح» . كانت حياته إجمالا ولا تزال حياة شاعر، حنانه علينا واحترامه لنا جعلنا نحبه كثيرا، أنا شخصيا في مرحلة ما قبل التعرف الشخصي على «محمد الماغوط» كنت متحيزا للقصيدة العمودية وضد قصيدة التفعيلة، «الماغوط» عرفني على قصيدة النثر ، وكسر الحاجز ما بيني وبينها وأدخلني في عوالمها، وربما أحببت قصيدة النثر لأنني أحببت «الماغوط» نفسه أولا.

* «وأنا المختلف/ في يدي شمسان» ـــ تقول ـ يا أيها المختلف ـــ لا نختلف ـــ نريد أن نعرف قليلا أو كثيرا عن تفردك واختلافك الشعري وعن ملامح بعض أغانيك خارج السرب.

- يمكن أن يكون تفردي ـــ إذا وضعته بين قوسين ـ صحيحا ، وذلك لأنني لم أحرق المراحل. بدأت الكتابة عام ١٩٦٧ وأنا صبي عمري ١٣ سنة، واستمررت حتى الآن في حركة من المواظبة والمثابرة والقراءة الدائمة وهذا مهم بالنسبة للشاعر. فالشاعر لا يكفيه، أن يكون شاعرا فقط، عليه أن يعرف أشياء كثيرة، وربما أفادتني الصحافة في هذا ، وفي رأيي أن الصحافة هي أفضل مهنة للشاعر لأنها تجعله دائما في تنور الأحداث ، وتجعله على صلة بالناس وتكسر حدة العزلة التي يعيشها الشاعر في داخله فالشاعر أصلا معزول دائما حتى ولو كان في وسط الجماهير.

نرجع لمسألة حرق المراحل ، نجد كثيرا من الشباب يبدأ مشواره الشعري بكتابة قصيدة النثر، أو قصيدة التفعيلة، وأنا أتصور أن البدء بالقصيدة العمودية أمر مهم جدا، وأنا عن نفسي ولمجرد التمرين اليومي أكتب الكثير من القصائد العمودية وألقيها في سلة المهملات – أي لا أنشرها عموما – الدربة مهمة جدا بالنسبة للشاعر ، فالشاعر مثل الرسام أو النحات إذ الم يتدرب يوميا تتأثر لياقته الشعرية، ربما تجد تفردا لدي إذن نتيجة المثابرة وعدم حرق المراحل والاعتداد بالنفس، أنا أتصور أن الشاعر يجب أن يعتد بنفسه، بعض الشعراء يقول لك «أنا شاعر متواضع» أو «بكل تواضع هذه قصيدتي» ، أنا أقول لمثل هذا الشاعر إذا كانت هذه قصيدتك بكل تواضع فالافضل إذن عدم نشرها ، النشر معناه الاعتداد بالنص الذي كتبته، أيضا تميزي يأتي من إيماني بالشعر أصلا، فالشعر ليس عبثا، إنه قضية حياتي وهاجسي اليومي والتاريخي وإذا كان الامر كذلك فلابد أن ينتج عن نصي تفرد.

* الاعتداد بالنفس أنا معك فيه وليس النرجسية . ما رأيك في أدونيس عندما يقول عن نفسه في احد الحوارات الصحفية المنشورة معه منذ مدة : «أنا نرجس هذا الزمان»؟

- أنا أحب أدونيس واحترمه ، لكنني لم أسمعه يقول هذا. أما عني فلست نرجس هذا الزمان، أنا أعتبر نفسي شاعرا مهما نتيجة نصي الذي أكتبه، وأحاول أن أحافظ على ذلك. لكن هذا لا يعني الغرور، ولا يعني عدم التواضع، ولا التعالي على الجمهور والناس، بالعكس عندما يكتب شاعر سواء في الامارات أو أي مكان نصا جميلا أفرح لهذا جدا واستمتع بالنص، وأتمنى لو كنت كاتب هذا النص.

* هل تعتبر نفسك إذن شاعرا يقود اتجاها شعريا أو صاحب مدرسة شعرية في الامارات أو الخليج عموما؟

- هذا التصنيف مهمة الآخرين من النقاد ، ولكن بالنسبة للريادة في الشعر الحداثي في الامارات ، أتصور أنني الأول رغم أنه على الصعيد الزمني سبقني الشاعر المرحوم ، د. أحمد أمين المدني، لكن الزمن لا يعني شيئا في الحقيقة، المهم التأسيس والتأصيل.

* «وردة الكهولة» ماذا عنها في زمن كهولة الشعر وفي الزمن الذي تفكر فيه في اعتزال مهنة الشعر والالتحاق بمهنة الحلاقة؟

- أنت حملت قصيدتي أكثر مما تحتمل، أنا لم أكن أقصد أنني فعلا سأعتزل الشعر وامتهن الحلاقة، هذا من باب الغزل، وكما تداعبني أداعبك، أنا مصمم على مهنة الشعر، ومصمم أيضا على مهنة الحلاقة بالمعنى الذي ورد في القصيدة، وإذا كنت تقصد بزمن كهولة الشعر زمن نضج الشعر العربي فهذا صحيح، وإذا كنت تقصد التقليل من أهمية الشعر العربي في العصر الحديث فأنا ضد هذا الكلام. الشعر العربي منذ فترة وهو عكس ما يتصور الكثيرون من الذين يرون أن نجمه قد أفل، أنا أقول أن نجم الشعر العربي في برج سعده، وإذا كانت هناك أمسية شعرية لشاعر مهم يمكنك أن ترى كم الجماهير التي تحرص على الحضور، طبعا هناك غفلة من وسائل الاعلام الرسمية عن الشعر، وطريقة تعامل كثير من وسائل الاعلام العربية مع الشعر متخلفة، لكن هذا أيضا يمكن أن يكون لصالح الشعر، لأنه يمكن أن يكون للنخبة التي على طريقتها تنشده.

* تقول : «قمر نصفه غبش/ نصفه جمرة لاهبة/ يوقظ النائمين/ وعيش / كم أنا اليوم احتاجه/ كي أخالف نعشي» هذا الكلام من قصيدة لك في ديوان صدر لك في بداية الثمانينات أي قبل كهولتك بزمن بعيد. منذ ذلك الزمن وأنت مشغول بنعشك . ترى ما هي حكاية الموت معك ومع

شعرك؟ ولماذا تجعل مساحات واسعة من «وردة الكهولة» عتبة للموت؟

- الموت عندي مرادف للحب، وقد قلت مرة: تظل في حياتنا سيرة ناقصة لحياة ناقصة لا تكتمل إلا بالموت، الموت هو تتويج لكل هذا الذي يحدث، يجب أن ننظر الى الموت كحادث طبيعي في حياتنا شأنه شأن الولادة تماما، وأنا أعتقد أن بعض الأمم وصلت بالفعل لهذا المفهوم للموت، نحن نقول في أوروبا الموت عندهم شيء عادي جدا، وهذا الكلام ليس سلبيا تماما، فعندما تعتبر الموت شيئا عاديا في حياتك فأنت لا تجعله هاجسا مرعبا بهذا الشكل الذي نراه عند البعض، والموت في قصائدي ليس مرعبا كما هو الحال عند الآخرين، الموت عند «خليل حاوي» مثلا مختلف، لو عدت الآن وقرأت قصائد «خليل حاوي» بعد انتحاره ستجد أنه كان طول عمره يبشر بالانتحار، الأمر عندي يختلف، أنا أستقبل الحياة ضاحكا وباكيا، واستقبل الموت أيضا بنفس الشكل، ويمكن الشيء الذي أعتقد أن الحياة مهمة بسببه هو أنني أتصور أن الانسان بإمكانه أن يعيش في آخرين بعده خاصة إذا كان شاعرا يدعي أنه مختلف ، وهذا هو الفرق بين الانسان الذي يعطي والانسان الذي يأخذ.

* تقول : «الرمال انتهت/ وأنت انتهيت/ ولكن حزنك يبدو جديدا وطفلا».

لماذا يبدو الحزن صديقك حتى أن وردتك سوداء مع أن الله لم يخلق أبدا وردة سوداء؟ فقط الوردة السوداء وردتك أنت و«الكسندر ديماس»؟

- الحزن مهم جدا عندنا ، أعرف ناسا عندما يفرحون أو يضحكون قليلا يقولون «اللهم أجعله خيرا» وهذه حالة عربية ، الحزن قضية أساسية في حياتنا، وهو الذي يجعل للفرح طعما، طالما نحن نعيش في هذا الواقع لماذا نكابر؟، وبالتأكيد أن ما نعيشه ينعكس في الشعر، في الحب، حتى الحب عندنا ليس ناعما تماما، لابد أن تجد فيه المنغصات، الفرح مطرز بالمنغصات في الوطن العربي، وهذه قضية اجتماعية بالاساس أكثر منها شعرية.

* تقول: «كل شيء يهيؤني للكتابة / أو للذبيحة/ أو للهلاك» لماذا تبدو الكتابة عندك مرادفا للموت، وتبدو الكتابة بالنسبة لك فعلا كالموت تجربه وحدك؟

- الكتابة تمرين على الموت، أنا أتوقع أنني سأموت فجأة في يوم من الأيام، وهذا تمرين على الموت في الكتابة كالحب تماما، ولذا تجدني أيضا كثيرا ما أرثي الذين يموتون، فبالنسبة لي الفراق يفجعني كثيرا، وكنت وأنا طفل دائم الترقب والخوف من موت والديّ وحتى الآن إذا تعلقت بانسان ما، أفكر كثيرا كيف سأواجه موته وفاجعتي في فقده، الكتابة هي التعبير عني، وأنا أعبر عن نفسي بالكتابة، والموت في داخلي موجود كثيرا وأستطيع التنبؤ بالموت، عندما يقترب الموت من عزيز لدي أحس الموت في جسده واكتشفه مبكرا، فبالضرورة يكون هناك ترادف.

* ما هي حكايتك مع بيروت؟ وكيف ترى بيروتك مقارنة ببيروت «نزار قباني» و«محمود درويش»؟

- لكل منا بيروته ،هما عاشا بيروت واقتربا منها أكثر مني بالطبع، محمود درويش بيروت منفى بالنسبة له، بينما تراوحت بيروت عند نزار بين المنفى والوطن، أنا تعنيني بيروت كمصيف كنا نزوره حتى صيف ١٩٧٤ ، إلا أن ما ورد في قصائدي الى بيروت جاء نتيجة معاناتي وأنا في أبوظبي كعربي مما حدث في بيروت، وكنت في ديواني «قصائد الى بيروت» قد حملتنا نحن الخليجيين والعرب مسؤولية ما حدث في بيروت ، ومن ضمن ما قلته «قبل سنين كنا نتجول في بحمدون / ومازلنا نتجول فيها» هذا الكلام كتبته في الـ ١٩٨٢ أثناء غزو بيروت ، أي أننا نحن الغزاة الذين يتجولون فيها، نتحمل المسؤولية عما جرى لبيروت ولبنان.

* كثير من قصائدك تحمل في حناياها ما يؤكد أنك شاعر مسكون بالمدن والعواصم والصبايا.

- أنا مسكون عموما بالجغرافيا، ولدي شغف كبير باكتشاف المدن الجديدة، وعندما أذهب الى بلدان واسعة وجديدة عليّ أحب أن أركب القطار، وأنزل في محطات لا أعرفها، وأحل بأقرب فندق صغير يصادفني وأبدأ في اكتشاف المكان، هذه متعة خاصة لي، والصبايا أيضا جغرافيا كلها ملامح، وتظل حاجتنا للنساء - ليس فقط الشعراء - حاجة عميقة ومضيئة جدا ولا يمكن أن نختصرها في حدود معينة، نحن نحتاج لأن نكلم النساء ، نصادقهن، نتعرف عليهن، نكتشفهن، وهذه أمور مهمة جدا في حياتنا، وإذا كانت هذه الحاجة موجودة لدى الناس جميعا فما بالك بالشعراء؟

* يحضر في قصائدك : النحت ، الموسيقى، الغناء، الرقص، العمارة، الرسم، والتلوين، التصوير التصغيري. فهل تطمح من وراء كل هذا لأن تجعل الشعر أبا لكل الفنون؟

- ليس هذا بالضبط ما أطمح إليه بقدر ما أطمح لأن أقدم بيتا شعريا تكون فيه كل الفنون أسرة واحدة، ويكون فيه الشعر موجودا الى جانب الرقص، ومع ذلك أنا مؤمن بالتخصص ، أحترم كل الفنون الأخرى، واستغرب جدا عندما أرى شاعرا يكتب القصة القصيرة فجأة، أو قاصا

يكتب شعرا، مع الرواية الأمر يختلف . فالرواية تظل هاجس كل مبدع حقيقي، الرواية حلم وطموح، ولكن ما يحدث هنا هو عبارة عن استسهال في كتابة الرواية، الرواية فن صعب جدا، وأي شاعر حقيقي يتمنى أن يكتب رواية يتوج بها مسيرته الابداعية، أنا مثلا أتمنى أن أكتب الرواية، لكن يجب على الفنان الشاعر أو القاص مثلا أن يتخصص في فنه فقط، فأنا لا أحب في الفن أبدا أنصاف الحلول.

* عادة الشعراء عندما يكتبون رواية فإنهم في الغالب يكتبون سيرتهم الذاتية في رواية. اعتدنا هذا كثيرا؟

- أنا أتمنى أن أكتب رواية ذات بناء جديد وفيها شخصيات وأمكنة، رواية/رواية، لكنني أتصور أنني لن أستطيع هذا الآن، قد أستطيعه مستقبلا، هو طموح وحلم، وأنا للآن غير قادر على امتلاك أدوات كتابة الرواية، وأحسد الذي يستطيع كتابة كتاب وعمره عشرون أو خمس وعشرون سنة ويكتب عليه أنه رواية، أظن أن الرواية تحتاج الى عمق أكثر وزمن وخبرة أكبر، وفي مجتمعات جديدة على الأدب مثل الامارات مثلا ممكن أن أعمم فأقول أنه ليس فيها روايات، فالروايات الموجودة حتى الآن مفتعلة ومكتوبة قسريا لأن المكان غير روائي، الشارع الاماراتي لحد بعيد شارع مصنوع ومرسوم رسما، فهو شارع نظيف زيادة عن اللزوم ، ليس لدينا حارة أو مجنون حارة، لا تنوع في مستويات الشخوص ، الرواية تتطلب ثراء في المكان والزمان غير الشعر فالشعر يتطلب ثراء في داخل الشاعر ذاته وليس في خارجه.

* ماذا يعني أن تبدأ ديوانك «وردة الكهولة» بقصيدة نثر ثم تنهيه بقصيدة عمودية مهداة للجواهري؟ هل هي الردة عن قصيدة النثر؟ أم هو الحنين للقديم والتجسير معه؟ أم ماذا؟

- بديواني «وردة الكهولة» كانت القصائد تنتهي قبل قصيدة «الجواهري» ، هذه القصيدة أضيفت بعد ذلك، وعندما قررت اضافتها أتعبت الكثيرين معي من القائمين على شأن اصدار الكتاب / الديوان طباعيا، استشرت الكثيرين من الأصدقاء أيضا قبل اضافة هذه القصيدة ، البعض قال لي من الضروري أن تضيفها والبعض حذرني من اضافتها لأنها ستكون غريبة على الديوان، عدة اعتبارات جعلتني أضيف قصيدة الجواهري بالذات هنا، هذه القصيدة بالذات أحسست أنها تضيف شيئا الى الشعر العمودي في الامارات على الأقل ، شعر عربي كثير يقال لكن معظمه يذهب أدراج الرياح، لماذا إذن لا أضع في ديواني قصيدة عمودية جيدة تكون نموذجا جيدا؟

الأمر الثاني : نتهم نحن الشعراء الحداثيين بأننا نكتب الشعر الحديث نتيجة ضعف واستسهال وقلة امكانيات. الخ، هذا الهراء فأردت على طريقة معلمي المدارس أن أعلم الآخرين الذين نسوا أنني بدأت شاعرا يكتب القصيدة العمودية، هنا للتذكير، الأمر الثالث : وأنا الآن بعد الأربعين من عمري أصبحت أؤمن أكثر، بل أدعو الى تعايش الأشكال الشعرية.

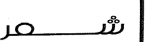
مرة سألني شاعرنا وإنساننا الكبير «سلطان العويس» في الـ ١٩٨٤ «هل تعتقد أن هناك عربا يستمتعون بالشعر القديم والحديث في نفس الوقت؟ هذا سؤالي ذكي جدا، لماذا ننقسم الى معسكرين؟ لماذا لا نكون فعلا من أنصار الشعر للشعر ، لماذا مثلا شعراء مثل «أدونيس» و«محمود درويش» و«سعدي يوسف» بتجاربهم وتراكيب صورهم وما يسمى بتفجير اللغة في الشعر الحديث.. لماذا لا يستفيد منهم الشعر العمودي، وهذا الهضم الذي ندعيه للتراث لم لا يكون داخل القصيدة الحديثة؟ بهذا فقط أنا أتصور أن الشعر العربي يمكنه أن يمتد ويعيش القرن الحادي والعشرين والثاني والعشرين وهو قوي وصلب، ما عدا ذلك الاحادية كارثة ، ودمار للشعر، وأتمنى أن يكون هناك شاعر عمودي قادر على أن يكتب عشرين قصيدة عمودية في مجموعة ما وتكون كلها مهمة، فهذا غير موجود الآن، الخوف الآن ليس على الشعر العربي في المطلق، الخوف على الشعر العمودي أن ينحسر، ولن ينقذ هذا الشعر في تصوري الا أهل التجربة الحديثة، هؤلاء الذين استطاعوا أن يؤسسوا هذا الكيان الجديد للشعر العربي مطالبون بأن يحفظوا التراث، ليس بحفظه وإنما بهضمه، وإعادة انتاجه.

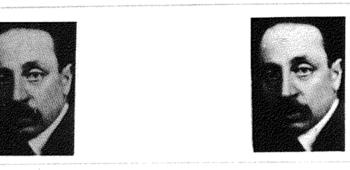
* ماذا عن تجربة ديوانك المشترك مع الشاعرة ظبية خميس والمعنون بـ «ضجيج» الذي أعلنت عنه منذ سنوات طويلة ولم يصدر حتى الآن؟

- الديوان كان فكرة مشتركة بيننا أنا وظبية مع الفنان الرسام «محمد العكش» ، وكانت الفكرة أن أكتب عشرين قصيدة نثر وتكتب ظبية مثلها، ويرسم الفنان العكش مئة لوحة تعبر عن هذه القصائد، وقد فعلنا جميعا، وظل الكتاب تحت النشر زمنا الى أن أخذت ظبية قصائدها، وحملت قصائدي الى باريس حيث ضاعت مني وأعدت كتابتها من جديد ، ولعل سؤالك هذا تشتتنا معا بهذا الحلم، ونحققه بعد أن نحيي الفكرة من جديد.

* * *







راينر ماريا ريلكه

قصائد فرنسية (منتخبات)

ترجمة وتقديم: كاظم جهاد *

في أواخر سنيه، انهمك الشاعر راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٥) بالترجمة عن الفرنسية (فرلين، مالارمه فاليري)، وكتب عددا من الدفاتر الشعرية مباشرة بهذه اللغة التي كان يجيد استخدامها. كان من قبل قد ترجم الى الالمانية (لغته الأم، وهو الذي ولد في براغ) بعض الأعمال الأدبية كالرسائل العشقية المدعوة بـ «رسائل الراهبة البرتغالية» وسواها. إلا أن انهماكه الأخير بالترجمة عن الفرنسية كان يبين عن نية واضحة في تقديم تحية إجلال لهذه اللغة ولعائلة من شعرائها تجمع المعاناة الفذة الى الاناقة البالغة، ربما كانت تتلخص في الأسماء المذكورة الثلاثة. ويومذاك، كان ريلكه قد فرغ للتو من وضع عمليه الكبيرين «مراثي دوينو» و«سونيتات الى أورفيوس» في فترتين متقاربتين وفيما لا يزيد على بضعة أسابيع. وكان شيء من التعب والوهن الصحي يشعره بأنه يودع الحياة (وسيفارقها على أثر ابيضاض في الدم، يقال إن سببه كان ملامسة الأشواك المحيطة بوردة). ولدى صدور قصائده الفرنسية هذه، ومع سرور ريلكه الواضح بصدورها استغرب بعض نقاده بين الألمان بخاصة، من هذه الأهمية التي يعلقها شاعر بضخامته على قصائد مكتوبة بلغة ليست لغته الأم. قصائد يتضح فيها نوع من النمنمة والتطريز والرشاقة والخفة، هذه الأشياء كلها الغائبة عن عمله بالغ الصرامة في الألمانية. واكتفى ريلكه بالرد بأنه إنما أراد أن يشكر عبر هذه القصائد منطقة «الفاليه» le Valais الفرانكفونية في سويسرا التي احتضنته طوال سنيه الأخيرة تلك، وأن يقدم كما يقول في عنوان إحدى قصائده الفرنسية، نوعا من «ضرائب الحنان لفرنسا»، ثم إنه، وبحد قوله، كان يريد أن يوافق بهذه القصائد الترجمات الفرنسية لأعماله، وكانت قد بدأت هي الأخرى الصدور في باريس (على يد موريس بيتس وآخرين). وبالفعل فالقاريء يجد في هذه القصائد بعض الاضاءة لهواجس ريلكه الشعرية وعددا من التنويعات على «موضوعاته» الأساسية على أن الفارق بينها وبين أثره الألماني يظل مديدا. وكان ريلكه نفسه واعيا بهذا الانزياح، فها هو يكتب في أولى هذه القصائد: «صوت كأنه صوتي...» هذه العبارة («كأن»، أو «تقريبا»)

هي التي تفصل كما كتب الشاعر والمترجم السويسري فيليب جاكوتيه في تقديمه لهذه القصائد (منشورات «غاريمار») بين الصوت الولادي والآخر «المعار». وما كان لشاعر بنزاهة ريلكه. نزاهة يرفعها الى مصاف اختيار وجودي، إلا أن يبوح بمثل هذه المسافة.

هنا نماذج من هذه القصائد الريلكية الفرنسية مقتطفة من مختاراتنا الواسعة من شعر ريلكه، والتي هي قيد الطبع.

بنسسسأثنيين

- ١ -

هذا المساء يدفع قلبي للغناء
ملائكة تتذكر
صوت، كأنه صوتي،
بوفرة من الصمت مجذوب،

يحلق ويقرر
ألا يعود أبدا؛
في حنوه في جراءته
بم هو ذاهب ليتحد؟

- ٢ -

يا قنديل المساء يا مسامري الهادىء
أنت عن قلبي لم تكشف!
(ربما كنت ستضيع فيه؟)، لكن منحدره
من ناحية الجنوب مضاء برقة.

أنت أيضا، يا قنديل التلميذ،
من يريد أن يتوقف ذلك الذي يقرأ
من هنيهة لأخرى دهشا، ويضطرب
فوق كتابه إذ إليك ينظر
(وتشطب بساطتك ملاكا)

- ٣ -

ابق هادئا لو فجأة
هبط على مائدتك الملاك!
وبرفق امح بعض التجاعيد
التي يرسمها السماط تحت رغيفك.
ولتهده زادك الفقير،

ليذوقه بدوره،
وليرفع الى الشفة النقية
قدحك البسيط اليومي.

- ٤ -

كم من مسارة غريبة
همسنا بها للأزهار
حتى يقول لنا هذا الميزان
المرهف وزن حماستنا

النجوم كلها آسفة
لأننا نجمعها بأحزاننا
ومن أقواها حتى الأوهن
ولا واحدة عادت لتحتمل

مزاجنا النزق،
تمردنا، صرخاتنا
إلا المائدة التي لا تكل
والسرير (المائدة المتلاشية).

- ٥ -

كل شيء يحدث كأنما
يعاب على التفاحة
أنها للأكل تصلح
بيد أن ثمة مخاطر أخرى

خطر أن ندعها على الشجرة
أو ننحتها في المرمر
والأخير الخطر الأفظع:
أن نلومها لأنها من الشمع.

- ٦ -

لا أحد يدرك كم يحكمنا
ما يرفض اللامرئي أن يهبناه
عندما للخديعة غير المرئية
تستسلم من دون أن ترى، حياتنا

ببطء، وعلى هوى التجاذبات
يتنقل مركزنا من أجل
أن يكون القلب بدوره هناك

★ شاعر ومترجم وأستاذ جامعي عراقي يقيم في باريس.

سيد الغيابات الأعظم أخيرا.

- ٧ -

متنا قبل الأخيرة
ستكون كلمة شقاء
ولكن أمام الوعي ـ الأم
ستكون الكلمة الأخيرة عذبة

إذ سيكون علينا أن نلخص
جميع جهود رغبة
لن يقدر مذاق أية مرارة
أن يتضمنها

- ٨ -

إذا ما غنيتم إلها
فسيقابلكم هذا الإله بصمته.
لا أحد منا يتقدم
إلا صوب إله صامت

ذلك التبادل الخفي
الذي يرجفنا
يصبح إرث ملاك،
ولا يعود إلينا.

- ٩ -

إن «السنطور» لعلى صواب،
إذ يجتاز واثبا فصول
عالم لم يكد أن يبدأ
حتى ملأه هو بقوته.

وحده مزدوج الطبيعة
في مأواه كامل.
نحن نبحث في جميع الأماكن
عن النصف المفقود لأنصاف الآلهة هؤلاء

- ١٠ -

عين الخصب

أيها القرن الجميل من أين
على انتظارنا تنحني؟
أنت يا من لست سوى منحدر

في هيئة كأس، ألا انسكب!

أزهار، أزهار، أزهار،
بسقوطها تصنع سريرا
للاستدارات المتوثبة
لهذه الثمار الناضجة كلها!

وهذا كله بلا انتهاء
يهاجمنا ويندفع
ليعاقب تقصير
قلبنا المزدحم من قبل.

يا قرنا بالغ البشاعة أية
معجزة عبرك تتحقق!
يا بوق الصيد، أنت يا من تصدح
في نفس السماء بأشياء!

- ١١ -

مثلما يعرف قدح من «البندقية»
في ولادته هذا الرمادي
والسطوع المتردد
الذي سيهيم هو به،

فهكذا يداك الحانيتان
حلمت بادىء ذي بدء
بأن تكونا الميزان المتمهل
للحظاتنا المفرط امتلاؤها.

- ١٢ -

شذرات عاج

أيها الراعي العذب يا من يبقى
بعد دوره بحنو
مع بقايا نعاج
على كتفه
أيها الراعي العذب يامن يبقى
في عاج مصفر
بعد لعبه الرعياني
إن قطيعك المندثر

ليدوم مثلك
في الكآبة المبطئة
لوجهك الذي يسند،
والذي يلخص في اللانهاية،
سكون مراع نشيطة
- ١٣ -

عابرة الصيف

أتراها مقبلة على الدرب المتنزهة،
هذه التي تحسد السعيدة، المتريثة؟
في منعطف الطريق ينبغي أن يحييها
سادة من الأمس ، بهيون.

تحت مظلتها بلطافة خاملة،
تستثمر الخيار العذب:
أن تمحي أمام النور المباغت للحظة،
ثم أن ترجع الظل الذي به تستضيء
- ١٤ -
مع تنهدة الصديقة
الليل كله ينهض،
مداعبة وجيزة
تعبر السماء المنبهرة

كما لو أن قوة للعناصر
في الكون تصبح
ثانية أم
كل حب يضيع.
- ١٥ -
يا ملاكا صغيرا من «الصيني»
لو حدث أن نظروا لك بازدراء،
فنحن عندما كانت السنة ملأى
وهبناك من توت العليق قلنسوة.

لقد بدا لنا من الحمق
أن نضع لك هذه القلنسوة الحمراء،
لكن مذ ذاك كل شيء بات يتحرك
إلا تاجك الحنون تاج «البارون» (١)

يا بس هو، ولكنه صامد،
ونحسب أنه يتضوع أحيانا
ومتوجة بشبح
جبهتك الصغيرة تتذكر
- ١٦ -
معبد الحب من يأتي ليكمله؟
كل يذهب منه بعمود
وفي الختام يندهش الجميع
من أن الإله بدوره

يحطم السياج بسهمه
(هكذا نعرفه)
وعلى هذا الجدار المهجور
تنمو المناحة
- ١٧ -
أيها الماء المتدافع الراكض - يا ماءً ينسى
أن الأرض الساهية تشرب،
تردد في يدي المجوفة للحظة
تذكر!

يا حبا جليا ومسرعا يا عدم اكتراث
يا شبه غياب يركض
بين وصولك الكثير ورحيلك الكثير
يرتعش بعض مكوث.
- ١٨ -
كم يلذ أحيانا أن أشاطرك الرأي،
يا شقيقي البكر، يا جسدي
كم يلذ أن أكون قويا
بقوتك
أن أحس بك ورقة، لحاء، غصنا
وكل ما تقدر أن تكون أيضا
أنت البالغ القرب من الروح

أنت يا بالغ الصراحة يا من تتجمع
في جلي فرحك
في أن تكون شجرة الحركات هذه

ال تبطيء لهنيهة
س السماوات
لة قع فيه حياتها
- ١٩ -

«بستان»

- ١ -
إذا كنت جرؤت على بالكتابة بك
أيتها اللغة المعارة، فربما حتى أستخدم
هذا الاسم الريفي الذي وحده سلطانه الفريد
يؤرقني منذ الأزل Verger [٢]

يا للشاعر المسكين هذا الذي عليه أن يختار
ليقول كل ما يتغمده هذا الاسم
تقريبات بالغة الغموض تترنح
أو أسوأ : السياج الذي يصد !

«فيرجيه» يا لأمتياز قيثار
أن يقدر على تسميته ببساطة،
اسم لا نظير له يجتذب النحل،
اسم يتنفس وينتظر..

اسم ساطع يتخفى وراءه الربيع الأقدم،
مليء، ومع ذلك شفاف
وفي مقاطع متناسقة
يضاعف الكل ويفيض
- ٢ -
صوب أية شمس تتدافع
كل هذه الرغائب المثقلة؟
هذه الحميا التي تقولون
أين مجرتها؟

حتى يسر أحدنا الآخر
أو يلزم هذا الضغط كله؟
أنكن خفيفين وخفيفات
على الأرض المشتغلة
بهذه القوى المتنابذة كلها.

ألا انعموا النظر الى البستان
لا مناص من أن يثقل
ومع ذلك فمن هذا العسر نفسه
يصنع سعادة الصيف
- ٣ -
أبدا لاتكون الأرض أكثر حقيقية
مما في أغصانك أيها البستان الأشقر
ولا أكثر عوما مما في الدنتيل
الذي تضفره ظلالك على الحشيش

هنا يقوم ما يتبقى
لنا، ما يثقل وما يغذي
مع المرور الواضح
لحنو بلا انتهاء.

لكن في مركزك النافورة الوادعة
شبه نائمة في دائرتها العتيقة،
وعن هذا التضاد الرائع لا تكاد أن تتحدث،
لفرط ما بها يمتزج.
- ٤ -
ماتراها تفعل ببركتها
كل هذه الآلهة العاطلة،
التي يدفعها ماض ريفي
لأن تكون عاقلة وطفلة؟

كأنها محجبة بصخب
حشرات تكدس
هي ذي تدور الثمر
(مشغلة إلهية).

لأن أحدا منها لا يمحي
مهما يكن من عزلته!
وأولئك الذين يهددوننا أحيانا
هم آلهة متبطلون.
- ٥ -
ألدي ذكر، ألدي آمال
وأنا أحدق بك يا بستاني؟

إنك يا قطيعا للخصب، حولي تشبع،
والى التفكير تدفع راعيك.

دعني عبر أغصانك أتأمل
الليلة المؤذنة بالبدء.
عملت وكان هذا لي يوم أحد
فهل تراني في استراحتي تقدمت؟

ما أعدل أن تكون راعيا أخيرا؟
أيمكن أن يكون بعض سلامي
تغلغل اليوم برفق في تفاحاتك ؟
ذلك أنك تدريني على رحيل...

- ٦ -

أما كان هذا البستان كله،
ثوبك المنير محيطا بكتفيك
أو لم تشعر الى أي حد يعزي
عشبه اللدن يتجعد تحت قدميك؟

كم مرة، بديل النزهة،
فرض نفسه متعاظما
وكان هو والساعة الهاربة
من يمران في كينونتك المترددة

كان كتاب يرافقك أحيانا
ولكن نظرتك المسكونة بأشياء متبارية،
في مرآة الظل كانت تواصل
اللعب القلب لمشابه بطيئة.

- ٧ -

يا للبستان السعيد العاكف على إكمال
الأبعاد غير المحصية لجميع ثماره
والذي يعرف أن يحني غرائزه العريقة
أمام شباب لحظة!

يا للعمل العذب، يا لنظامك من نظام!
طويلا يتمهل عند الأغصان الملتوية
ولكنه، مفتونا أخيرا بقوتها،
يفيض في سكون فضائي

أليست مخاطرك ومخاطري
متآخية يا بستان يا شقيقي؟
الريح نفسها الآتية إلينا من بعيد،
تلزم بأن نكون حانيين وزاهدين.

جميع أفراح الأسلاف
تمر عبرنا وتتراكم
قلبهم السكران بالصيد
واستراحتهم الصامتة

أمام نار شبه مطفأة
لو، في قاحل اللحظات
فرغت منا حياتنا
فبهم سنظل ممتلئين

وكم من النساء كان عليهن
أن يهربن فينا، سالمات
مثلما في فاصل
مسرحية لم ترق

مزينات بشقاء لا أحد
ليريده اليوم أو يحتمله
يبدون قويات
الى دم الغير مستندات.

وأطفال أطفال!
جميع أولئك الذين يرفضهم الحظ،
يجربون فينا
حيلة الوجود مع ذلك

- ٢١ -

بورتريت داخلي

ليست الذكر قط
هي ما يصونك في،
وأنت لست لي
بقوة رغبة جميلة
ما يحيلك حاضرة

المنعطف اللاهب
ي يتبعه حنان متمهل
دمي نفسه

حاجة لي
لرؤيتك تظهرين
كفاني أن أولد
لأضيعك أقل.

- ٢٢ -

كيف أميز من جديد
ما كانت الحياة العذبة؟
ربما بأن أتأمل
في راحة يدي صورة

هذه الخطوط ، وهذه التجاعيد
التي نصون
إذ نطبق على الفراغ
هذه اليد للاشيء.

- ٢٣ -

الشائق سفر
شيء منا، بدل أن
يتبعنا فهو يتنحى
ويتعود السماوات

أليس اللقاء القصي للفن
هو الوداع الأعذب؟
والموسيقى : هذه النظرة الأخيرة
التي نصوب نحن أنفسنا إلينا؟

- ٢٤ -

كم من المرافيء مع ذلك، وفي هذه المرافيء
كم من الأبواب ربما استقبلتك
كم من نوافذ
ترى فيها حياتك وجهدك.

كم من البذور المجنحة بالمستقبل
التي إذ تنتقل على هوى العواصف،
في يوم عيد بالغ العذوبة
سترى أزهارها عائدا إليك.

كم من الحيوات تتجاوب أبدا
وبالانطلاقة نفسها التي هي لحياتك
مع انتهائها الى هذا العالم،
أي عدم شاسع الى الأبد مورط!

- ٢٥ -

أليس محزنا أننا نغمض أعيننا؟
نريد عيوننا مفتوحة دائما،
لأننا أبصرنا قبل الأوان،
كل ما نضيع.

أليس فظيعا أن أسناننا تلتمع؟
يلزمنا سحر أكثر تكتما
حتى نحيا في عائلة
في زمن السلم هذا.

لكن أليس الأسوأ أن أيدينا تتشبث
نهمة وقاسية؟
ينبغي أن تكون الأيدي بسيطة وطيبة
لحمل القربان!

- ٢٦ -

غالبا أمامنا
تندفع الروح ـ الطائرة،
إن سماء أعذب
من قبل توازنها،

فيما نسير نحن
تحت غيوم صفيقة
فلنفد ، فيما نكدح
من رشاقتها اللاهبة

- ٢٧ -

مرئية من لدن الملائكة، ربما كانت ذوائب الشجر
جذورا تشرب السماوات،
وعلى الأرض تبدو لهم جذور الزان العميقة
ذرى صامتة.

ألا تبدو لهم الأرض شفافة
في مواجهة سماء ملأى كجسد؟
هذه الأرض اللاهبة حيث ينوح
بإزاء الينابيع نسيان الأموات؟

- ٢٨ -

آه يا جميع أصدقائي، إنني لا أنكر
أحدا منكم، ولا حتى ذلك العابر
الذي ما كان من الحياة غير المتصورة
سوى نظرة عذبة، مفتوحة ومترددة

كم مرة يوقف كائن رغما عنه
بعينه أو إيماءته
هرب الآخر الخفي
إذ يحيل له هنيهة مرئية

المجهولون لهم نصيبهم الكبير
من حظنا الذي يتمه كل يوم
صوبي جيدا أيتها المجهولة المتكتمة
الى قلبي الشارد، عندما نظرك تصوبين.

- ٢٩ -

يا للحنين للمواضع التي لم تحب
في الساعة العابرة كفاية،
كم أود لو أرجعت إليها من بعيد
الأيماءة المنسية الفعل الاضافي!

أن أعود أدراجي وأعيد بهدوء
وحيدا هذه المرة - ذلك السفر،
ثم عند النافورة أن أتمهل
لألمس هذه الشجرة، وأداعب تلكم المصطبة

أن أصعد الى المصلى المتوحد
الذي يعده الجميع بلا فائدة
أن أدفع سياج تلكم المقبرة
وأصمت كما تصمت هي الصامتة الكبيرة!

أفليس هذا هو الزمن الذي ينبغي فيه
أن نقيم تواصلات ورعة، وحاذقة
كان هذا قويا لأن الأرض قوية
ولئن كان ذاك يتشكى، فلأننا لا نعرفها.

- ٣٠ -

هذا المساء خطر في السماء بعض شيء
يجعل المرء يطرق،
نود أن نصلي من أجل السجناء
الذين تتوقف حياتهم،
وبالحياة المستوقفة نفكر..

بالحياة التي لم تعد لتخطو صوب الموت
والغائب عنها المستقبل،
التي ينبغي أن نكون فيها أقوياء عبثا
وعبثا حزانى.

حيث تراوح في مكانها جميع الأيام
وتسقط الليالي جميعا في الهاوية
وحيث وعي الطفولة الصميم
الى هذا الحد يتلاشى

بحيث يكون القلب أكثر هرما من أن يفكر بطفل
وليس هذا لأن الحياة معادية،
بل لأننا نكذب عليها
محبوسين في سماكة نصيب لا حراك له.

- ٣١ -

ذلك الحصان الذي يرد النبع
وهذه الورقة التي في سقوطها تلمسنا
وهذه اليد الفارغة أو ذاك الفم
الذي يهفو ليحدثنا ولا يكاد يجرؤ

هي كلها تنويعات على الحياة التي تهدأ،
هي كلها أحلام للألم الذي يهوم:
آه، فليبحث من قلبه متطامن
عن الكائن وليعزه.

- ٣٠ -

ع

- ١ -

إيـ يا ميلوديا النسغ يا من
من آلات جميع
هذه الأشجار تتعالين ـ
ألا رافقي غناء
صوتنا بالغ الوجازة!

في بضع تقاسيم
فحسب نتابع
الصور الجمة
لتخليك الطويل
آه يا طبيعة زاخرة

عندما سيلزم أن نصمت
سيواصل آخرون
لكن الآن ما أفعل
لأعيد لك
قلبي الواسع المكمل؟

- ٢ -

كل شيء يتهيأ ويمضي
شطر المسرة المتجلية،
الأرض وما يتبقى
سيسحراننا عما قريب

سنكون موقعين بحيث
ى كل شيء ونسمع كل شيء
ن سينبغي حتى أن نتمنع
نقول أحيانا: يكفي!

لذا إذا كنا في الداخل،
لكن المحل الرائع
سواجه أكثر من اللزوم
لهذا اللعب المؤثر.

- ٣ -

صعود النسغ في الشعيرات
الذي يري الشيوخ فجأة
ألسنة بالغة القسوة التي لن يرتقوها
والتي تهيىء الرحيل، في داخلهم

جسدهم (المهان بهذا الاندفاع
للطبيعة الفظة التي لا تدرك
إن هذه الشرايين التي ما برحت هي تغلي فيها
لاتكاد تحتمل نظاما يتعجل)

يرفض المغامرة المباغتة
وفيها يتصلب بارتياب
ليدوم على شاكلته فهو يحيل
على الأرض القاسية اللعب سهلا.

- ٤ -

النسغ هو من يقتل
الشيوخ ومن يترددون
عندما يطوف هذا النغم
الغريب في الشوارع فجأة

كل من لم تعد لهم القوة
ليحسوا بأن لهم أجنحة
مدعوون الى الطلاق
الذي بالأرض يمزجهم.

العذوبة تخترقهم
بسنانها القصي،
والدعابة تطوح
بمن، مع ذلك يتمنعون.

- ٥ -

العذوبة ما قيمتها
إن لم تقدر
في حنوها وامتناعها على الوصف
أن تفزعنا ؟

الى هذا الحد تتجاوز

كل عنف
بحيث عندما تصاعد،
لا أحد ليحتمي.

- ٦ -

في الشتاء الموت المميت
يدلف الى البيوت
يبحث عن الشقيقة وعن الأب
ويعزف لهما على الكمنجة.

لكن عندما يتململ التراب
تحت المحراث الربيعي
فإن الموت في الشوارع يركض
والمارة يحيي.

- ٧ -

من ضلع آدم
سحبت حواء
فإذا ما حياتها اكتملت
أين تمضي لتحتضر؟

أسيكون آدم لها هو القبر؟
أينبغي لما تتعب
أن يهيىء لها محل
داخل رجل مسور؟

- ٣٣ -

هذا النور هل تراه يقدر
أن يرد لنا عالما بأكمله؟
أم هي بالأحرى العتمة
الجديدة ، راجفة وحانية،
من إليه يشدنا؟
هو من يشبهنا الى حد بعيد
والذي يدور ويرتعش
حول دعامة غريبة.
ظلال أوراق واهية
على الطريق والحقل،
حركة مألوفة بغتة
تتبنانا ، وبالسطوع
بالغ الجدة تجمعنا

- ٣٤ -

في النهار وسط شقرته
تمر عربتان بالحجر مترعتان:
نبرة وردية تارة تطالب
وطورا تعدل

كيف يحدث أن تصبح
هذه النبرة الحانية فجأة دالة
على مؤامرة للحياة جديدة
بيننا نحن والغد؟

- ٣٥ -

النافذة

- ١ -

ألست أنت هندستنا،
أيتها النافذة، يا شكلا بسيطا
يا من تؤطرين بلا جهد
حياتنا الشاسعة

هذه التي نحب ليست أبدا أجمل
إلا عندما نراها تظهر
مؤطرة بك ذلك أنك يا نافذة
تردينها شبه أبدية.

الصدف كلها ملغاة الكيان
يقف وسط الحب،
مع هذا الفضاء القليل حوله
الذي نحكم.

- ٢ -

أيتها النافذة يا مقياس انتظار،
مرارا يملأ
عندما تنسكب حياة وتتعجل
صوب حياة سواها

أنت من تفصلين وتجتذبين
متغيرة كالبحر

م ؛ فجأة، يتمرأى فيها محيانا
م جا بها نرى عبرها،

أ-وذج حرية مهددة
بحضور الحظ
مسكة بها بيننا يتعادل
فرط الخارج، الكبير
- ٣ -
يا إناء عموديا يطعمنا
الزاد الذي يلاحقنا
والليل مفرط العذوبة
والنهار مفرط المرارة أغلب الأحايين.

المائدة التي لا تريد الانتهاء
بالأزرق متبلة
ينبغي ألا نكون متعبين
وبالأعين أن نتغذى

كم من الأطباق لنا تقدم
فيها تنضج الكمثرى
آه يا عيني يا آكلتي الورد
لمن القمر ستشربان!
إنه، طويلا، المنظر، إنه ناقوس
وللمساء هو التحرر النقي
بيد أن هذا كله يمهد فينا الاقتراب
صورة جديدة حانية..

هكذا نحيا في حرج جد غريب
ين القوس القصي والسهم بالغ النفاذ
ين العالم الأكثر غموضا من أن يسمح بالقبض على
للاك
ـهذه التي بحضورها المفرط تعوقه.
- ٣٧ -
رتب ونركب
لكلمات في صيغ جمة
كن كيف يا ترى سنفلح
في مضاهاة وردة؟

إذا كنا نحتمل الادعاء
الغريب لهذه اللعبة
فلأن ملاكا يشوشها
أحيانا.
- ٣٨ -
في عيني الحيوان رأيت
الحياة الوديعة الدائمة
والهدوء الذي لا انحياز فيه
للطبيعة الثابتة

يعرف الحيوان الخوف
ولكنه سرعان ما يتقدم
وعلى طريقه الزاهرة
يحمحم حضور
محرر من مذاق كل «هناك».

أينبغي حقا هذا الخطر كله
لأشيائنا الغامضة؟
أسيضطرب العالم،
إذا كان أكثر موثوقية؟

يا قارورة صغيرة مقلوبة
من وهبك القاعدة النحيفة هذه؟
بشقائك العائم المهدهد،
أصبح الهواء جذلان
- ٤٠ -
النائمـــة
محيا المرأة مسور على
رقادها فكأنها تذوق
صخبا ليس يشبه أي صخب
يملؤها كلها.

من جسدها المرن النائم
تستمد متعة
أن تكون بعد همسة في
نظر السكون.

- ٤٠ -

الظبية

آه يا ظبية أي داخل جميل
لغابات عتيقة في عينيك يفيض
كم من ثقة مكورة
ممتزجة بكم من الخوف.

هذا كله تحمله الرشاقة
الحيوية لوثباتك
لكن أبدا لا شيء يحدث
لجهالة جبينك هذه.
غير المستحوذة

- ٤١ -

قفوا قليلا ولنتحدث
أنا أيضا من يتوقف هذا المساء
وانتم أيضا من إليّ تصغون

بعد ذلك بقليل سيتظاهر آخرون
بكونهم جيران على قارعة الطريق
تحت أشجار الفاتنة التي يعيرها البعض للبعض.

من «الرباعيات الفالية» (٣)

إلى السيدة جان ده سيبيبوس ـ دوبرو

- ١ -

مثلما يكون من يتحدث عن أمه
شبيها بها فيما يتحدث
فهذه البلاد اللاهبة تشفي غليلها
من التذكر بلا انتهاء.

طالما بقيت أكتاف الكثبان
تحت الحركة البادئة تفيء
الى هذا الفضاء الذي يرجعها
الى دهشة الأصول.

- ٢ -

الأرض هنا محاطة
بما يليق بدورها
الكواكبي متواضعة بحنو
تحمل هالتها.
عندما ترتمي نظرة فيا للطيران
عبر المسافات الصافية هذه
يلزم صوت الشحرور
حتى نقيسه.

- ٣ -

يا بلادا تغني فيما تعمل،
يا بلادا سعيدة عاملة
فيها تواصل المياه أنشودتها
تصنع الكرمة عطفة بعد عطفة.

يا بلادا صامتة لأن نشيد المياه
ليس سوى صمت وافر،
ذلك الصمت الذي بين الكلمات
في الايقاعات يتقدم

- ٤ -

طرق لا تفضي الى أي مكان
بين حقلين
كأنها بحذق
عن غايتها حرفت

طرق لا يكون غالبا
أمامها شيء آخر
سوى الفضاء وحده
والموسم.

الهوامش

١ – لقب «النبالة» المعروف (المترجم)
٢ – المفردة فرنسية ، وتعني «بستان» أثبتناها بلغتها الأصلية لتعلق الشاعر ، كما يتضح في القصيدة برنين المفردة نفسه (المترجم).
٣ – نسبة الى منطقة «الفاليه» Le Valais السويسرية التي أمضى فيها الشاعر سنيه الأخيرة (المترجم).

* * *



لدائـــن الأكيــــد ذاهـــلا

سليم بركات*

الفجـر

[ابراحته ـ راحة المتبرم يعتصر الفجر الخلاب ضرع أنانه؛
[الفجر العضلـة؛ العظام متجاورة كالخبيز. الفجـر المتكتم على مـذبحة الـدراق وردة البتولا؛ الصدع يتشبث بحوافه العابرون أفاوية السحر الى فؤوس الأثير. الفجر الغلاصم، والسبائك؛ العتلة اللحمية؛ النواة مكسورة في الثمرة تلك، المكتنزة سديما ومغاليق. الفجر الحكم مبرما بقياس واحد؛ لا ينشر ولا يطوى؛ نزيف الأقدار من وريد الخفي الماجن. الفجر الـولاء؛ المقبض يدار في البوابات بيد الظن مستدرجا بالشفاعة الفاكهة الى الغواية الفاكهة، يبشر القضاء بنفاذ الضرورة عثنون التيس الفجر العثنون، والنبد؛ الحلمة والبظارة؛ القواطع المسنونة في فم الحيلة؛ الشجار مستفحلا في المراتب وعلاماتها. الفجـر الربلة. الفجر الصفن؛ نيص الغمامات المتبعة بسهامها ، في آحراش الـذهب ، تيتل الرماد الجريح. الفجر الثؤلـول؛ المنتزع القشدة؛ الفواق صاعدا من رئة الوعد. آعنه ـ هيه ـ
آعنه أن يشرف من المتاه الذكر على هياج شقيقاته.

البدء

[إنه البدء يتهدج كصوت المحرور؛
[البدء الريشة في سهم لا يرمي؛ الفتق، الكدمة تحت عين البهاء. البدء المسالخ والدباغون؛ الشفرات المجلوة بزئبق؛ عناد المعجزة سكرى تتقوس لسفاد العابر؛ البدء المشادة بين الغيب والصلصال؛ الشرط المتقص؛ الدخائل مرتثة. يكاد له ويكيد . المستحدث فروقا كي يمتحن الحراثون, البدء البلي؛ الجلود والأحشاء القابض بأسنانه على العظام؛ العظام؛ الأنيس كمازحات القتلى. البدء الكعبرة؛ المنتهش بمخالب السمسم، ذاك الذي يتقلب كالجواهر، على جنبيه، ويعض أنامله نادما؛ القصاص الطحان متغافلا عن فجور التصاريف. البدء المهدة كشاء الخواتيم بمقص الماء؛ المستيقظ، أبدا، في مخادع الفتنة؛ الحرم مبذولا إربا للمني شتى يتداعى الى الفروق نادبا إن تداعى. البدء الحريق ولا زناد. البدء هكذا، خيالا يكمم الحضورات بمنديل أرقامه.

المتاه

[للمتاه ميثاق النسيان؛
[للمتاه بذل النهاية نشوى تقسم الارث على الهلعين.
[يا للمتاه الفتكة؛ خمالة العذب: المتاه الرجاء، منصف الخسارات الذي يتكسب الغمام به في خيام السهول؛ العذرة الفحيح، كوفئت، يغرم المساء الغض تكرفس على عتبتك النحاس، ولك أعيان الموج وعقول الريح. أتؤتي يا المتاه الشغف؟ مرحى مؤنة العبور الأقسى على جسور الفجر، لأنت. المتاه الدسيسة يا دهاء النرجس وفستق الورد. وريثا يبايعك الأمل في كنوزه، ويوليك النور خزاناته. المتاه الحتم في المعارج الى القيامة، الصولة الظل، النقاء نيئا كخصية نيئة في صفن الأزل، القرفة، الزعفر ن، العصفر، قشر الأترج، السماق، النارجيل، الصعتر. المتاه الوقب في جمجمة الملاك المغدر. المتاه الخلية، الدورة النفاس، الأسى يصعد بجراذه من الأحشاء الى الرئات. المتاه الحضور الحضور الحضور.

[نشوء هذا.
[ميثاق نسيان نشوء هذا.

الخلاء

[حذار أيها الكون، مغمضا تتراشق والهباء بالاجاصات الدموية حذار. الكون القميص البارد؛ الدفقة الأكثر انقذافا؛ المنتحل في البيان المتمزق عن أثداء الجن؛ الدفين المؤول كالكستناء. الكون مستدركا بعد سهو الجوهر، يوري بحافر الكمال راكضا في خيال الحجر. الكون المغفرة تذبح البدء بسكين النور، الهباب والتوبال، أهريق نجاة نجاة فلآتيه سفاح المكنونات. الكون الخبر يدرج به ناظم الأرق الى العميم المكين، الآلة في تمام الحيلة، الردم الياقوت، ماكرا يقلب درهم البقاء الذهبي، ويرمم الطواحين. الكون آسرا كانحلال، طريدا من العذب الى العذب. ويل ، الرتاجات تتخلع، ويبرم الهباء المنشيء عقد الظهورات البسيط أنت، هي: أوريت فاستظهرت المراتب موازينها، وأريت خلاءك كونا أيها الكون.

[حذار ،
[تسحل الأعالي على رماد،
[ويطوق الأبدي

البسالة

[البسالة تتجرع البسالة في فسطاط الأكيد العرم، البسالة القوس، الصقالات والفوادن، الطين الذي أثرا بعد أثر يشق البذور خيالا للنشأة. البسالة الأرق محتضنا بناته، الطاهية

★ شاعر وروائي سوري يقيم في قبرص.
اللوحة للفنان الاسباني سلفادور دالي.

تف ، الليـل هـزيعـا هـزيعـا، وتعتصر الكمائن كـا ـرقوق في أقـداحهـا. البسـالة العـروج مـن الفـ ـر الى النـدى، الأخذة ترفـع مدهنـة بشحم الضـب الى الأبواب. يا لها. نشور للجهاد ، نشور للزبـد حيا في شراع المياه على خليجها. البسـالة الخليـــج وراء زعنفــــة التنين، حيـــث الجزر حراشف ليل، والأكباد كما يـؤكل. يا لها البسالة الفرق، البسـالة العشـار محلولـة اليقين تدحـرج الأفلاك كـالنرد على أنينهـا، المقتطفة عشرا مـن أرقام الله. هـي هي تحتضن المحتجب ــ هرتها ، وتداعب الببغاء المغيب.

إيمان قطاة ، بسالة ، يا لها تتجرع الحضورات من زقها.

الذبـــح

[القدم طافحا من الأجران،
[والأزل حليقا كالعانة:
[ذان ما يسلك الجمر في الفروق،
[ويخيط العاصف الى العاصف.

[أتتجشـأ الأقـدار ؟ هـاكـم المعـاني تضرب بملاعقهـا الصحفة الفـارغة ، وتتراكـل بأقـدام حافية تحت منضدة الكلمات
[هاكمو القدم حليقا كالعانة،
[والأزل طافحا من الأجران،
[هـاكمو الـذي، ببشارة التـوت، يـذبح الحريـر ! ماتك.

هـــي

ها هي الأرض الكلبـة تنفض عن فروهـا بلل أنقاض. الأرض الكلبـة ، المتقوسـة في كسلها رمـري. لا نجاة. الأرض الكلبـة ذات النبـاح عشب، المتدلية الأعـراق كلسان، ذاتها هي. لا جـاة. تستقصي في الـدوي الأشـد مطحـونـة شعيرا وعدسـا. الأرض الكمأة، العنـاق المزبد، مشدودة ككمرة الفحل كباسليق، كحناء موتور في قـوس الكهــولـة الحالمة، ذاتها هــي الأرض الشهقة في ارتطام الأنثيين بـالراتقة، المتوثبـة دكا دكا فوق الصدوع الأبدية، مبراة النخرة الثانية، الفضول المقضـوم من حـوافه. الأرض العظـة، الصرير الخافت للمزلاج الدموي.

[هي ذاتها،
[أعيدوها الى الخالد الدموي.

مـــأزق

[ها همو :
[الموتـى المنـازل، الموتـى الشرفـات، والأزقـة، الملـويـون كقضبان القصـديـر. الموتـى الضروع الممتلئـة بلبن السـديم، المحمـولون على ظـلال الحريق غسقا غسقا، الادلاء الممهـورة عظامهم بختم مشطور همو همو. الموتى الجسور المرفوعة بحبـال النـدم الى عتـلات الشكـل، المقـرؤون طوالـع وإشارات. عـالقين في الشباك المزهـرق يسترقون السمـع في الكمين الأعظم. همو همو. الموتى المختزنون في الشعلة، تحت القوس ذاته ـ قـوس الشـدي المختـض لينـا في صـدر النصـب الحجري. الموتى الخطافات الجمشت، والأزرار الذهب في الأكمام المزقـة، العداؤون من شعاع مكسور الى آخر من قفل الى آخـر، من كفاية الى كفـاية. الموتـى الجليد منـزلقا بـأسود البحـر الى مجون الجليد.

[آه، الموتى ، أولاء ، مأزق النهاية.

المعـــابـر

[خفف زئيرك أيها الظل:
[بـروق المديـح الخضراء تفتـح النـافـذة على

أحراش الفلك،
[والسماء ترزم علفا في العباءات.
[وإني كثيف علي مما هول زنبق وهلاك نسرين،
[وأصغي بي الى السرمدي الفاجع:
[ذاكم سلور الكيد يعبر خفيفا ، أكمة العدل الثالثة،
[والرعاة هناك،
[الزبد في قرب المشيئة الواحدة هناك،
[سراحيب البحر وقوادو المغاليق،
[والأمين الجهاد، الذي يخض الرحم، ضاحكا للمفاتيح الكمأ، والضياء الموصد على الفروق رتاجات الخاشع.

[خفف زئيرك أيها الظل،
[لآخذن في أعضائي ما يشتهي اليقين،
[لآخذن التيوس المدفوعة الى الجرف،
[والمنازل المدفوعة . والأقدار، والأسرة الأقفال، الأسرة الجذور والأثداء، الأسرة النحر، كأني سأعبيء قلل الليل بهذه الأحشاء المرمية تحت ورق الموز، ملوحا للملوك يقطين الضحى، والمهرجين السنابل أولاء سنابل الغور الدامي،
[ولأستوثقن:
«ما ثدي إلا ليؤكل،
ما شفة إلا لتسارر بالهذيان».

[لنعم ما يستدنى ممزقا.
[لنعم ما لا يستدنى إلا ممزقا،
[فتأنق أيها المتني التسليم ـ آذن دجاجات الحق، وسناجبه، وفوله الحديدي، وبازلائه.
[تأنق أيها الندم العراف، المشرف على طهاة الحساء في قدور الكون اللازوردية فما من غوث إلا الخيانة زرقاء جلالا تنضد السماء الحراشف على جسد الأزلي، ما من غوث إلا الضرورة يلوكها شدق الديمومات.
[والجبة يوشك. أن نقش بالحصى على حائر الغيب، هي المسرح عريقا في أصفاد النعمى، للمستغرق بكمائن التعيين يريك الفادح من عذاباته، يريك المقدور صدوع كراته البازلتية. لا رسوم تستظهر في الجرم الأعمى ـ جرم الصلصال المنفوش منيا وخواتيم. لأستوثقن الكثرة ربيبة الفراغ المذنب، ضارعا الى المتاه ـ كليم اليقين : «حلوة ثرثرات الكيد في يديك . نساؤك الحمى يؤكلن كالجوز» . خفف زئيرك أيها الظل، خففي يا المشيئات شق هذا الدرع بالماس المسنون :
[هي المعارج تبلى رويدا رويدا:
[سرمانات، دعاسيق،
[يسروع واحد ثم،
[حدائق كذيل الكلب،
[وهواجس لسان على بظارة الليل. تبلى المغاليق ويندمل الظاهر الأمين، المحترس إذ تنام الينابيع، المجادل ينتدب على البراهين بخزافيه الشاحبين. الظاهر المعسكر، ذو الحامية المهيبة على ممرات الموت، مستأجر المغاليق، الذي بآلة الوعد الذهبية يشدخ المكنون الظاهر الخفاض ، المندمل منذ القيامة الثانية على الشبهة النبيلة المصادفة عزباء ، مؤدب الظهيرات الظاهر المتسلل طعينا الى كميني.
[هي المعارج تبلى:
[خفف زئيرك يا ظل،
[مسائي ضحل كبركة،
[سمائي ضحلة كأثر أقدام الذئب. سبع مشيئات، سبعون حضورا للكمال الممزق ببرائن النقوش تستودع الآن خزائن الجلاء الأعمى،
[والخفي صناجة.

* * *

النائمـــــــــــون



قصيدة للشاعر الأمريكي : والت ويتمان **ترجمـــة : اسكندر حبش ***

[1]

أهيم في رؤياي طوال الليل

رائحا بخطى ناعمة، بسرعة وبلا ضجة أروح، وأتوقف

أنحني ، عيناي مفتوحتان على عيون النائمين المغلقة

هـ[...]ما وبلا يقين، هـاربا من نفسي، مشوشـا، متناقضا م[...] ذاتي

أ[...]ل التأمل ، أنحني ، أتوقف فجأة

أية وجوه احتفالية لديهم، مبسوطة أيضا، بكماء

كم أن الأطفال الصغار يتنفسون بدعة في أسرتهم.

مـلامـح السئمين مثيرة الشفقـة ، وجوه الجثـث البيضاء، وجوه

السكيرين الكابية ، وجه المستمني الرمادي والسقيم،

الأجساد المشوهة في ساحات المعركة، المجانين في أجنحتهم ذات

الأبواب المدعمة، المخبولون الجليلون،

الوليدون الذين اجتازوا لتوهم الأبواب،

* [...]اعر ومترجم من لبنان.

[...]ـة للفنان الاسباني هو مبر دورميدو

المحتضرون الذين سيجتازون الأبواب.
يلجمهم الليل ويغلفهم،
ينام المتزوجون بسكينة في أسرتهم ، هو يده على ورك زوجته،
هي، يدها على ورك زوجها
تنام الأخوات جنبا الى جنب ، بحنان ، في أسرتهن
ينام الرجال جنبا الى جنب، بحنان، في أسرتهم،
وتنام الأم مع طفلها الملفوف بقماطه بعناية.
ينام الأعمى، ينام الأطرش ـ الأخرس
ينام السجين في زنزانته جيدا، والابن الذي هرب من منزل ذويه ينام،
كيف سينام القاتل الذي سيشنق غدا
كيف ينام الذي قتل؟
وتنام المرأة التي تحب من دون أن تحب
وينام الرجل الذي يحب من دون أن يحب
ودماغ رجل الأعمال ، الذي خطط طوال النهار ينام
وأولئك الذين يملكون روح العنف أو الخيانة،
جميعهم ينامون كلهم
أقف في السواد، خافضا عيني ، بالقرب من أولئك الذين يتألمون
أكثر ، الأكثر اضطرابا،
أمرر يدي تكرارا على أيديهم ، بحركة ترتجي الهدوء قليلا
يعود المضطربون ليسقطوا في أسرتهم وينامون
أثقب الظل، الآن ، تظهر لي كائنات جديدة
في الليل ، تسحب الأرض نفسها من أمامي
رأيت أنها كانت جميلة، وأرى أن هذا الشيء الذي لم يعد أيضا جميلا هو أيضا
أذهب من سرير الى آخر، أنام قريبا جدا من النائمين
الآخرين الواحد بعد الآخر
أحلم بأحلام الحالمين الآخرين
وأصبح الحالمين الآخرين جميعهم.
لم أعد سوى رقص، هيا اعزفوا ، تنتابني الحمى
وتدخلني في اعصارها
أنا الضحكة الابدية، انه
الشفق والقمر الجديد
أرى الحلوى التي يخبئونها أرى
اذهانا متوقدة ، أينما نظرت
أواريها ، وأواريها أيضا أعماق الأرض والبحر ، ، هنا
حيث لم يعد أرضا أو بحرا
بالطبع ، يتقنون عملهم، هؤلاء الميامون الالهية
لكنهم لم يستطيعوا أن يخفوا عني شيئا، لا يرغبون في ذلك. لو كانوا يستطيعونه.
اعتقد انني رئيسهم ، وبذلك جعلوني صديقا
ويحيطونني ويقودونني ، ويركضون أمامي حين أمشي،
ونتقدم الى الامام، عصابة خسيسين جشعين في موسيقى صرخات فرحنا. اصطفاق بهجتنا المجنون.
انني الممثل ، الممثلة ، الناخب السياسي
المهاجر والمنفي، المجرم الذي مثل على كرسي الاتهام
الرجل الذي عرف الشهرة والذي سيعرفها غدا
انني اللجاج، الرجل السوي، الرجل الضعيف أو المنهك
أنا تلك التي تزينت والتي عقدت شعرها في الرغبة وفي الانتظار
جاء عشيقي المتشرد ، وكان ليل
أيها الليل ، اجعل نفسك أكثف مرتين
استقبلني وعشيقي معي، لأنه لا يرغب في أن يتركني أرحل بدونه.
اتقلب عليك كما على سرير انقطع للظلمات
تجيبني تلك التي أناديها، وتأخذ مكان عشيقي
تنهض معي بصمت، من السرير حيث كنا ممدين
أيها الليل، أنت أكثر انسا من عشيقي، كان جسده ثملا ولاهثا
لا أزال أشعر بالنداوة الحارة التي تركها.
أبقي يدي ممددتين ، أمررهما في الاتجاهات كلها
أرغب في لمس الضفة المعتمة التي تتابع سيرك في اتجاهها
احترس أيها الليل ما الذي لمسني؟
كنت أعتقد أن عشيقي كان رحل، أم أنه والليل
شخص واحد،
أسمع خفقان قلب أرتمي وراءه، أتلاشى في البعاد.
[٢]
أنا قوس انحنائي الهابط نحو الغرب ، مرتخي

ء لاتي
يـ ني عطر وشباب وامتزج في أثرهما.
ال جهي - اصفر ومجعد - الذي يرث وجه المرأة
الـ جوز
جـ سة على كرسي من القش الواطيء، وأرتق بعناية
جوارب حفيدي
أنا أيضا الأرملة التي لا تستطيع أن تنام، والتي
تنتظر خارجا في ليلة الشتاء.
أرى وميض شرارات النجوم على الأرض الشاحبة
والمتجمدة
أرى كفنا ، أنا هو الكفن، أكفن جثة وأنام في النعش،
أنه الظلام ، هنا تحت الأرض، ما من شر أو ألم هنا،
انه العدم هنا. ثمة أسباب لذلك
(يتراءى لي أن كل مافي الهواء والضوء عليه ان يكون
سعيدا، من ليس في نعشه أو في ضريحه المظلم، ليعلم
انه يملك ما يكفي)

[٣]

أرى سباحا جميلا عملاقا يجدف بين الأمواج
شعره الداكن ملتصق ومملس على رأسه، يمخر
العباب بباع جسور، يدفع نفسه بقدميه
أرى بياض جسده، أرى عينيه الجسورتين،
أحتقر الأمواج العنيفة التي تقذفه على الصخور.
ماذا تفعلين اذن أيتها الموجات الفظة المثلمة بالأحمر؟
أستقتلين الجسور العملاق ، أستقتلينه في بأس سن
رجولته؟
يناضل طويلا ، بلا خور.
تتوارى الأمواج تحته، تزعزعه ، تجرحه، انه يقاوم
مادامت قوته باقية،
تلطخت الأمواج المرهقة بدمه، تحمله، تدحرجه،
ترجرجه ، تقلبه، جسده الجميل مجذوب بالدوامة
الزوبعة، ممزق دوما على الصخور وعما قريب،
ستختفي جثة البطل ، بعيدا عن الانظار.

[٤

ستدير ، لكنني لا أنجح في النجاة
يء مريب، أحجية ، متغيرة الشكل، لكن بدون أن
صبح أوضح.

الهواء الثلجي المسنون كشفرة، يقطع الضفة ، تجلجل
مدافع الانذار
تغفو العاصفة ، يتقدم القمر مرتجا الى وسط اندحار
الغيوم.
انظر الى الباخرة الواهنة التي تصارع، تلتوي
مقدمتها نحو الشاطيء ، أسمع انفجار الهيكل حين
تمسه
أسمع عويل الرعب ، تصبح ضعيفة شيئا فشيئا
لا تقدم أصابعي المتشنجة أية مساعدة
لا أستطيع سوى الركض عكس ، الأمواج
أدعها تغطيني، وأدعها تتجمد فوقي
أستكشف مع الحشد الشاطيء، من المسافرين كلهم
لم تجلب لنا الموجة واحدا على قيد الحياة
وفي الصباح ، أساعد على لم الموتى، وعلى تمديدهم في
صفوف تحت احدى الحظائر.

[٥]

اليوم ، هو زمن الحرب القديمة وهزيمة بروكلين
يقف واشنطن داخل الخطوط ، ينتصب وسط
التلال المحصنة، تحوط به مجموعة من ضباطه
وجهه بارد ومتعرق، لا يستطيع منع دموعه المنهمرة
يقرب منظاره من عينيه باستمرار، خداه كامدان
يشاهد مذبحة شجعان الجنوب، الذين عهد بهم
أهلهم إليه
واشنطن أيضا، في نهاية الأشياء كلها، عندما وقع
السلام،
كان في صالة الفندق القديم، ومن أمامه ، يمر
جنوده المحبوبون كلهم
اقترب الضباط ببطء، الواحد بعد الآخر، من دون
أية كلمة
يمرر القائد ذراعيه حول أعناقهم ،يقبلهم على الخد.
يقبل الخدود الندية بسرعة، الواحد بعد الآخر،
يصافح الأيدي ويقول وداعا للجيش.

[٦]

سأخبركم الآن ما روته لي أمي ذات مساء ونحن
نتناول طعام العشاء سوية
عن زمن كانت فيه، تقريبا شابة، حين كانت تعيش

مع أهلها في بيت العائلة القديم
ذات يوم ، ساعة الغداء جاءت فتاة هندية حمراء، الى المنزل القديم
كانت تحمل على ظهرها حزمة من الأسل (*) لاصلاح الكراسي،
كان شعرها المتصلب ، اللامع ، القاسي، الأسود ، المنتشر بكثرة، يغطي نصف وجهها
كانت مشيتها طليقة ومرنة، وحين تتكلم يرن صوتها بشجو
كانت أمي تنظر ببهجة وعجب الى الغريبة
كانت تتأمل نضارة وجهها، الذي يحملها عاليا،كذلك أعضاءها المستديرة والملساء
وكلما نظرت إليها، أحبتها
لم تكن آنئذ قد شاهدت جمالا وطهارة أكثر سحرا.
أجلستها على مقعد بالقرب من دعامة المدخنة، وبدأت تطهو الطعام من أجلها
لم يكن لديها ما تعطيه لها، لكنها ستهبها ذكراها وحنانها.
بقيت الهندية الحمراء الصبيحة بأكملها ، وذهبت نحو منتصف ما بعد الظهيرة
آه، بدت أمي حزينة، لأنها تركتها تغادر
فكرت بها الأسبوع بأكمله، وانتظرتها خلال أشهر عدة
تذكرتها خلال شتاءات كثيرة، وخلال كذا صيف
لكن الهندية الحمراء لم تعد أبدا ، ولم نعد نسمع سيرتها في البلاد كلها.

[V]

لحظة من حلاوة صيفية : ملامسة شيء لا مرئي، مكيدة عاشقة بين الهواء والضوء
أحسد الحنو، مغمور به
وأرغب في أن أمتزج في غرام الهواء والضوء
أيها الحب أيها الصيف،أنتما في الأحلام، وانتما في ذاتي

الخريف والشتاء في أحلامي ، يعمل المزارع ليثري
تنمو القطعان والمواسم ، وتمتليء الاهراءات
تغوص العناصر في الليل ، تركض بواخر في الأحلام
البحار في البحر، يعود المنفي الى المنزل
يرجع الهارب سالما سليما ، يعود المهاجر بعد أشهر وسنين
يحيا الايرلندي الفقير في منزل طفولته البسيط مع الجيران الذين يعرف وجوههم جيدا
يستقبل بحرارة ، ومن جديد يذهب حافي القدمين،
ينسى انه كدس ثروة
يعود الهولندي الى منزله، والاسكتلندي والغالي والذي ولد على ضفة المتوسط ، يعودون الى بلادهم
تدخل السفينة المحملة الى مرافيء انجلترا وفرنسا وأسبانيا
يعود السويسري سيرا على قدميه نحو جباله، ويعود البروسي الى دياره، والمجري والبولندي
يعود السويدي الى دياره، يعود الدانماركي والنرويجي، المارون الذين يدخلون
والذين يرحلون
السباح الجميل التائه، السئم ، المستنمي ، المرأة التي تعشق غير المعشوقة، رجل الأعمال
الممثل والممثلة، اللذان ألقيا دوريهما واللذان ينتظران دوريهما كي يبدآ
الصبي ، الشاب ذو القلب المحب، الرجل والمرأة، الناخب، المرشح المنتخب والمرشح الخاسر.
الرجل الكبير الذي استشهد وذاك الذي سيكون كبيرا، في أي يوم بعد يوم
اللجلاج ، المريض، المخلوق السليم، القبيحة
المتهم الجالس على كرسي الاعتراف، القاضي الذي قاضاه والذي لفظ القرار، المحامون الكثيرون ، هيئة المحلفين ،الجمهور
الضاحك والباكي، الراقصة، أرملة منتصف الليل الهندية الحمراء
المسلول ، المصاب بالحصباء، المخبول، الرجل الذي خطأ
القبطان وكل من يجد نفسه بين النقطة هذه وهؤلاء الذين في الظلمات
أقسم أنهم تعادلوا الآن: لا يساوي الواحد أكثر من الثاني
الليل والنعاس جعلاهما متشابهين وقد أصلحهما
أؤكد أنهم جميلون جميعا

كا ائم جميل، كل شيء جميل في الوضوح الغامض
ان ت كل الأمور العنيفة والدموية. كل شيء سلام
ال لام دائما جميل
ان عنى السماوات النهائي: سلام وليل
ان عنى السماوات النهائي: الروح
الروح جميلة دوما، تظهر تقريبا، تجيء أو تعود الى الوراء،
تخرج من الحدائق ذات آلاف الأجمة، وتعتبر نفسها، ذاتها ببهجة وتفهم الكون بنفسها
كاملة وطاهرة هي الخصيات التي قذفت البذار
كامل وطاهر هو الرحم الذي تلقفها
نما الرأس بحسب النسب العادلة، بتوازن جيد
والاحشاء والمفاصل متناسبتان جيدا، وبتوازن
الروح جميلة دوما
الكون في نظام مناسب، كل شيء في مكانه
الذي وصل صار في مكانه، والذي ينتظر سيأخذ مكانه
تنتظر الجمجمة السيئة التشكل، ينتظر الدم الضعيف أو الفاسد
ينتظر الطفل النهم أو المسفلس طويلا، وطفل السكير والسكير نفسه، ينتظران طويلا
النائمون الذين عاشوا أو الذين ماتوا ينتظرون، والذين يقفون في الامام، سيتقدمون عند حلول دورهم، والذين هم في الخلف سيتقدمون عند دورهم
الاختلافات لن تصبح أقل اختلافا، لكنها ستنهار وستتحد، إنها تتحد في هذه اللحظة بالذات.

[٨]

النائمون جميلون جدا، يتمددون في عريهم
نحدرون، أياديهم متشابكة، ينزلقون على سطح
لأرض بأسرها من الشرق الى الغرب
مددون في عريهم
آسيوي والأفريقي يذهبان يدا بيد، الأوروبي
الأمريكي يذهبان يدا بيد، العالم والجاهل يذهبان
ا بيد والمرأة والرجل يذهبان يدا بيد
راع الشابة العارية، ممدودة على صدر عشيقها
لعاري يستعجلان
لا شبق، شفتاه ملتصقتان بعنقها

يحمل الأب طفله، صغيرا كان أم كبيرا، بين ذراعيه بحب بلا حدود
تلمع جديلة الأم البيضاء على ساعد ابنتها الأبيض
لهاث الصبي الصغير يمتزج بلهاث الرجل، والصديق بين ذراعي صغيره
يقبل التلميذ الاستاذ، والاستاذ يقبل التلميذ، لقد أصلح ما أفسدته الأيام
يمتزج صوت العبد بصوت سيده، ويحيي السيد مخدومه
يخطو المجرم خطواته الأولى خارج السجن، يعود المعتوه سليما، تهدأ آلام المرضى
يتوقف التعرق والحرارة، تشفى الحنجرة التي كانت مريضة
تشفى رئتا المسلول، يحرر الدماغ الهزيل الذي كان في شدة
تنثني مفاصل المصاب بالروماتيزم بسهولة، أكثر من ذي قبل، بسهولة جدا
تخف الضغوطات وتمضي الافرازات بحرية، تلين أعضاء المشلول
كل الذين يتألمون من التورم والتشنج ومن عسر الهضم، يستيقظون وحدهم بصحة جيدة.
يمرون من خلال عزم الليل ومن خلال كيميائه ويستيقظون
وأنا أيضا أخرج من الليل
أبتعد لوقت قصير أيها الليل، لكنني أعود إليك وأحبك
لماذا أخاف أن أعترف لك إذن؟
لست خائفا . لقد شكلت جيدا من خلالك.
بدون شك أحب نهر النهار الكريم، لكنني لا أحمل تلك التي سكنتها طويلا
لست أعرف كيف خرجت منك، ولست أعرف أين سأذهب معك، لكنني أعرف أنني جئت سهلا وسأرحل منك بخير
أرغب في أن أمضي لحظة مع الليل، وسأستيقظ في الساعة المحددة أرغب في أن أمضي النهار كما يجب، يا أمي وأن أعود إليك كما ينبغي.

* الاسل : نبات دقيق الأغصان طويلها يستعمل لصنع السلال والكراسي.

بيروت



ليل لقامتها ومآذن لقيامتها

شوقي عبد الأمير ★

وضعت يدي في يد البحر فاقتادني
ومشينا،
أنا في الطريق
وهو في الأبد
بيننا غيمة عائدة تحك ظهرها
بأنف الجبل،
جراح تضمد بالأسمنت،
هياكل عظمية لنوافذ ونسيانات توارى التراب
جدار مصاب بالذهول يمد يدا،
نفق يستدرجك الى جوفه فتقاوم الانزلاق
ممسكا بعباءة نبأ مروع،
في شارع مغطى بالغفران

ومشينا
كان الأرز الـ «شاهد» مقتل أنكيدو
أما ولدت شعبا توأما
الأغصان قرى وسفر رؤيا
والجذع قيامة
مضى الجبل وبقيت
استدارت الأرض والجذر
فكانت
شرخ على مصطبة لبشرة متقرنة ظلت تطفو منـ
الطوفان
فوق دماء الاساطير ومياه الخلاص
شرخ من جسدها لم يزل
شرخا ولما يزل
ومشينا ،

★ شاعر من وباحث من العراق.

بين تتقاطع مصبات عظيمة وأخاديد
لا انهار،
ترى للهلع تخف بواقعة ألطف،
الجنوب الزاحف على ركبتين حاملا عتاده
- أم تحضن مهدا -
يتقدم باتجاه الجنوب
الأسوار حنين مصفد. قشرة لازوردية تخترث من نزف بركاني،
بيننا خمبابا، حارس غابة الأرز
وحيرام الذي لم يمنح مغاليقها الى سليمان الا
أن اقتسما السيف والنبع..
ومشينا،
الأبد يترجل على الساحل الصوراني
أنا مثل نتف لجليد استوائي
ألم بقايا الطريق
نتهاوى
معا أمام بوابة صور
ننظر الى مراكب الصيادين العائدين
في عيونهم مد مأسور
وجزر ممدد
صيادون... أسماك بكل الأحجام
تنتفض في أكوار يوم الدهشة المطبق علينا
صيادون
خارجون الى البحر
أو عائدون
مثل ريح تلعن النوافذ
بحر يعض على الرخام أو يبعثره.. طفل ينثر خرزا
هكذا كل مرة حتى تبتل عيناي به أو بدموعه
ومشينا نباعد ثم ندنو
أنا من الحتف
وهو من نفسه
الحجر ظل هو الحجر
الأبجد هو الأبجد
الغروب هو الغروب
لا الغرب الذي أحال إكسير الشرق الى لبان يروض فكيه،
يرضع الحليب الأسود
من ثدي غائر في أعماق أمه الأرض
يلهو بالنجم وأحشاء الكوكب
يطوف في القارات بمقابر للاشعاع ووسائد من الومنيوم
لذاكرة محترقة بكل أنواع النيران التي لا رماد لها.

ومشينا
بيروت تهتز ثم تختض
بيروت المرأة الراعفة من عينين
التباسه وشهيق عميق على ساحل يعرى
على مقربة من أرقى.
يدان تخلعان احتمالات ساقين معتنقين لبعض
ونسيجا مثل قشرة بلوط خرجت
من بين الجمرات
بيروت تنهض من خلوة
مع عشق بهي الدمار
ومشينا
بيروت في قبضة معصم موجة متوسطية
لبحر بداخلها عشبة عشبة
يصهل في ليل قامتها ومآذن قيامتها
بيروت وسادة رأس صخري متشح بالشروق
ومساقط المياه
أطرافها مدهونة بعناق الغائب
مثل الجراح بالمرهم الأحمر
ومشينا نحن والجبل الى مراياه
عبرنا أول مصلبية في الطريق الى الغيب
رأينا الغائب وحده
ممسكا بوشاح العذراء
معلقا على صخرة لم تزل معذبة
منذ طفولة البراكين.
ومشينا
أنا لا أفارق جبانتي العباسية
بغداد - مدينة السلام - مدورة
النجف - دار السلام - مقبرة
لا حد لها ولا جهات
بغداد ذات الأسوار
تحيط بها عظام المدائن والجند والزنج معلقة
في ساحات ومدن «السواد»
مشتهاة تظل.. بغداد
تتركني أعدو فوق الطين بلا آثار
تغسلني برمال البحر مثل طفل يولد للتو
لتقطع الحبل السري قابلة ماتت
بعد أن سمعت صياحي
....
وتمنعني من دخول الخرافة.

* * *

مرايا من سماء خفيضة

محمد نجيم *

- ١ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها
وأخبيء دخاني بين جلد حصانين كهلين
كان يجب أن أمشي مسافة ضلعين
مسافة شوكتين نابتتين في بؤس الفجر
كان يجب ألا أصعد
أنتظر حتى أرى الخنجر المسنن
بين أصابع ميتة
وتستعد لنهار ميت
أو يخرج الولد المطفأ الدهشة
من نافذة المرايا

- ٢ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها
كان يجب ألا أصعد
كان يجب أن أزيح يدي من الظل
أبعد ضحكات المكنسة
كان يجب أن أتلمس الشمس
كان يجب ألا أتلمس التفاح
وانتظر انفجار الضحكة المبتلة بالريش
كان يجب أن أنام أسفل الأظافر العمياء
وأنتظر أن تنضج قصيدتي
لأرمي بها في البحر
أو أتبول على حائط الوجوه كلها

- ٣ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها
وأجلد الريح
أو أسرق بيض السحرة
من أعشاش الابطين

- ٤ -

كان يجب أن أقلع عن قول هذا الشعر
وأخدم عبيد الناس
ولا أشاكس طين النوم
وطفلة النار والمرايا

- ٥ -

كان يجب أن أستنسخ من ظلي
وأقتلني قليلا
بضربة قصيدة
أو بضربة فأس
على جدار الريح

- ٦ -

كان يجب ألا أصعد الى غرفتها
كان يجب أن أصعد
كان يجب ألا أوقظ جدران الوقت
ألا أكسر الجرار التي ينام فيها العطر
كان يجب أن أرعى حشرات الروح
كان يجب أن أخرجها من لعابها
وأشيعها الى مقبرة
الحروف

* * *

* شاعر من المغرب



الثعلب على ياقوت الحيلة

حسين السلطاني *

الأعمى يضمدني بشاش الظلام

/ هبطنا لجوفه..

هبطنا لبرقات فنائه

هبطنا لسعادته

جدناها مريضة لانها بزهرة يابسة حاولت

ستدراج القداسة

لامه ينطق أسفل التلة

لامه يصفف القبور على ورقة

سم الموتى.. يشذب عبارات مصيرهم

إنه آشور العميق

يرسم الأبدية بلا نجمة

ويبقع بكوب وردة الغيب

يضبط هذه الأرانب متلبسة بسترة الموتى

يضبط ذكر الغابة يقشر اناث الكرز

لم يكن في الظل غير بخار العذارى يؤدين رقصة الخصب .

أنهن عذارى أوروك يراقصن رغبته المسوسة

أتبع انوثتهن المكدسة في خاتم الظلام

أتبعهن وفي يدي حشرة الأمل الوحيدة

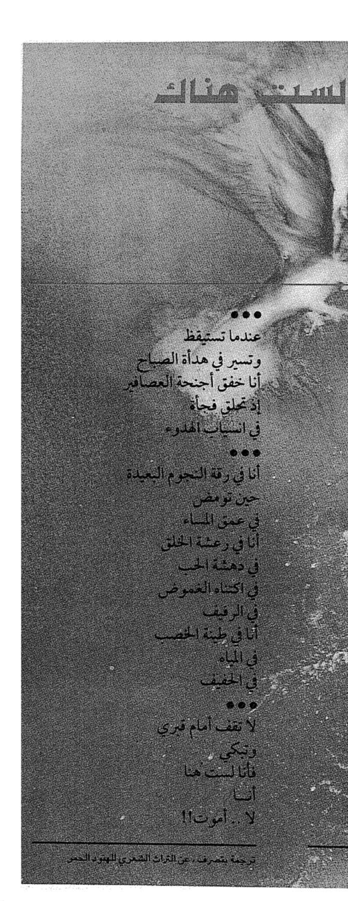
أدفع بها روحا بقرنين،

* شاعر من العراق.

اللوحة للفنان سعد علي.

أدفع بها لقالق تربي سحالي
أدفع لغة ترش على هدوئي اناثها
أنا وهن .. تداولنا طراوة الفكرة
وقصصنا الضوء على ساهرين يربون قطيعا من النوم الوعر
أنا وهن ... كبدنا شيخوخة العدم سلات من القبل
وشرحنا بصر الحجارة بحدس أعمى
فتكنا بحديقة مدونة
لم ندع سوى زهرة كلامه
الزهرة التي سمنت ثور السماء المجنح
الزهرة التي أدت لهطول البحر في سلة الطوفان
فدخلت لغرفة المطر... وهن ابتعدن لناقة الشمس
يكرزن أيامي بياقوتة - آنليل -
لألتبس بهواء كتبته بريشة الكاهن
الأشياء تحدث فمتى تنفي الأبدية
- أنبا دوقليس - وجد شعرة في ذكريات ميت
فتساءل عن سن الطبيعة
استخدم فكرة العقرب، وجمع الجمال في طرس - آنكي - دون أن يدري بأن الروح التي لمعت كسمكة في مياه الغيب، والوردة التي تشبه الكسل
هما رغبة الآلهة التي لم تحفل بالعقل ولا بصنارته الذهبية والشاعر يجمع لفم الهواء عدس الرطوبة وقثاء اليبوسة ويجعل الجالسين على كراسي البرق حواف للحجب وأقمارا لزيتونة عالية... لهذا ...
أطاعه الذهب وبناته وأخوانه وذاقت عسل لسانه قلوب البنات ومناقير الطيور التي فقست في جيوب الشجر.
وبيد نرجسة لمس الكهل أيامه
لمس طينة الأعماق وسفوح اللهب
[والمنفى بطرافة واحدة مثلما الضياع عشب الحدائق]
وأنبادوقليس - القادم سيجد فراسة الغراب تلسع قبري، وبمسرة متروكة في اشتقاقات المزارع، الذكريات تخدش زجاج الزمن
وأنا أمسح على يديك بشاش ينبغ فطنة أمسح على جسارتك بقول يؤدي الى القسوة اذ لا شأن لي بأعضاء الجنازة
لا شأن لي برحلة الموت الأبدية
ولا بالحفر التي لا تشبه الخلود
فأنا وأنت كلانا يتزين بأفعى المياه
ويكسر بالنوم أبرة الثعلب
لتقرأ حيوانات البروج هبوطنا
في الطحين تركنا أظافر الكتابة
أنا - لوكال -
رأيت دمعة الحائط تغسل سروال النهار
رأيت سرر الاناث تقفز في سريري
رأيت سعادتي نملة تخيط ثوبها الحزين
ففتكت بسعادة المياه
فتكت باليابسة ...
استعملت لفظة الدر في التجاسر على حليب الحدائق
لم أفهم وصية أصبعي حتى كسرت الحرب يدي
- الخشن لكم والناعم لي -
حتى وأنتم تغسلون فمي بنبيذ تدمر
وتجففون روحي بقشور الحنطة،
قلت أنا - لوكال -
ما دام هذا الحائط يبكي
الأمل سن مسوس
يوما سأنقرض وفي يدي تينة الوجود
يوما ستلمسين حشرات العزلة ويرقات الظلام
يوما ستنادمني الأفاعي وتنام في سريري جماجم الأولين
يوما سأتربح بالموت وأطفو فوق المياه الأخيرة ولا أكف عن اللمعان
يوما سيمر جسدي بين فكوك الهلام والعدم
يوما سأقرأ نشيد الفيزيقيا ملوثا بالأمل.

* * *



أنا لست هناك

إلى روح سعد الله ونوس
الحميم
الشفيف
الأليف
الحي .. الذي ظننا
من غفلتنا
انه مات!!]

حمـــدة خميـــس *

لا تقف أمام قبري
وتندب
فأنا لست هنا
أنا لا أرقد تحت هذا التراب!

•••

أنا آلاف الرياح
اذ تهب في حنين المواسم
أنا بريق الماس
يتلألأ فوق رداء الثلوج
أنا في الشعاع الذي
ينضج السنابل
أنا في رقة المطر السخي
حين يهطل
في اختلاج الخريف

•••

أنا في الغصون
في العشب
في انذياح السكون
أنا في البهاء الشفيف
في الندى
في غناء البلابل
في الهواء اللطيف

•••

عندما تستيقظ
وتسير في هدأة الصباح
أنا خفق أجنحة العصافير
إذ تحلق فجأة
في انسياب الهدوء

•••

أنا في رقة النجوم البعيدة
حين تومض
في عمق المساء
أنا في رعشة الخلق
في دهشة الحب
في اكتناه الغموض
في الرفيف
أنا في طينة الخصب
في المياه
في الحفيف

•••

لا تقف أمام قبري
وتبكي
فأنا لست هنا
أنــا
لا .. أموت!!

★ شاعرة من البحرين
اللوحة للفنان النمساوي هلموت شوبير

ترجمة بتصرف، عن التراث الشعري للهنود الحمر



وسوسات قبل الرحيل

هلال الحجري *

- ١ -
سأصحو هذه الليلة
- فقط -
من أجل أن أتتبع
مسيرة ألمي المراوغ
لن أتألم
ولن أبكي
بل
سأعض على يأسي
حتى تفيض الأحلام بين
نواجذي

لكن قبل ذلك
ضميني بلا هوادة
أيتها الغفلة
واحتضني أيها الشرود الأبدي
كي يتسع بياض عيني
لكل
الذهول
في العالم!
- ٢ -
ليت لي شيئا
أفزع إليه يا أبي
كما تفزع أنت الى صلاتك آخر الليل
(يا صلاته أرفقي بي واتئدي)
تعال
وقايضني يا أبي:
سأعطيك كل شيء!
الثورة
والمجد
وأحلام اليقظة
كل شيء يا أبي

* شاعر من سلطنة عمان
اللوحة للفنان حميد خزعل.

وأ ـلمني أنت

د ؛

مز ـموعك التي تذرفها ساجدا آخر الليل!

- ٣ -

لا ....

هذا الليل لي

ولن

يشاركني فيه أحد

غير

هذا النسر الجريح

الذي

يخفق بجوانحه بين رئتي

لا .....

هذا الليل لي

بكل

زفيره وحرمانه

بكل صلاته وتجديفه!

تعال

أيها الليل الجريح

لدي

ما يؤويك هذا اليوم!

غربة نزقة

وشفافة

كأول الخلق!

- ٤ -

لن أكون سهلا ومجانيا

وداعا

أيتها السفينة الضائعة

وداعا

أيها الربان المغفل

وداعا

يا كبرياء المتنبي

وداعا

يا وسوسة ابن الرومي

وداعا

يا جنون نيتشه

وداعا

يا أحلام جيفارا

وداعا .. أيتها الوحول

إنني راحل

سأغرق في الصحراء

سأتشبث بهذا الصمت المقدس

وأتغنى به

كمـــا يتغـــنى

العشـــــاق

العذريـــون

بحبيبـــــاتهم

حتى الموت!

- ٥ -

المجد للموسيقى

كلما بكى غريب أو سكران

المجد للموسيقى

كلما أنّ شاعر أو عاشق

أجد نفسي كثيرا

في المقاهي الفرنسية

ذات الغيوم السوداء

والموسيقى الجارحة

هناك في زاوية المقهى

توصوص إليّ - من خلف نظارتها الضخمة -

فتاة مثقفة

أكره النساء المثقفات

كما أكره النقاد والمخبرين

ومع ذلك

كلما يهتز نهد أو تنثني ركبة

يفاجئني اللعاب بين شفتي

كالأطفال والمسنين

الى أين تمضي بي هذه القصائد المدورة!

والأحزان الرجعية؟

أنا الملك المعزول

والشاعر الأعزل

أجد نفسي كثيرا

في «المقهى الفرنسي»

ذي الغيوم السوداء

والموسيقى الجارحة!

وجه الطفولة.. وجه الأرض

عبدالله البلوشي *

كأنما في المكان لا أحد
سوى طفلتي
تحملني عيناها الحزينتان الى
أجواز السماء
هكذا تقربني زهرة منفاي
من أكثر الفراشات لمعانا في مسالك
طفولتي
حيث كنت أهجس بالليل
وبالمطر الحقيقي
حالما
بالنافذة المربعة أعلى السرير
وبشجرة تلتف حتى آخر وميض
للشمس
وإذ تهمس من هناك شفة الكون
يتبدى في مكان آخر
قمر في إنكسار ضئيل
يحمل سرير الروح
لنجمة تقربني ـ أنا العابر ـ الى
الموت
لم يبزغ الحلم
ولا النافذة تلك التي
تهجع أسفل الكلام
لم أعد لليل
ولا ليد أمي الشاخصة بعينيها الى
السماء
بصمت.. هكذا
صرت أقطع سحابة الدهر
باكيا دون أن تسقط من مقلتي قطرة
ماء.
معرجا في عيون الصغار
ساهمين

أو مشرئبة أرواحهم نحو ليل
معصور
كأنما ولدت بليلة صامتة
أو ربما بصحراء.
ضوء الليل
الأشجار التي انمحت في فضائها
الأبدي
القرابين ورفة العصافير
على المنحنى الباهت
هناك حيث تحترق خطوتي
في سكينة الأرض
إذ الموت صنو الروح
هذه الدائرة في مواسمها حول
الشمس
ـ الشمس ـ أنت..
يا ربة الجمال
يتها الموات المسجى على قبلة منفاي
ها أنا أصطلي بأنوارك العذبة
وبالشجيرات الواقفة على دفة الليل
دائما أنت
الحانية
فوق
مقصلتي.

أسماء

تحدثني عن الليل
عن وجه الشمس
السابحة في مباهج الكون
عن مساءات الملحمة
الآتية في ممر العمر
أصغي للثغتها الآفلة
كوليد
كشجر ينحني من الموت
تكسرت شفتاي يتها الطفولة
انظري
من يلمع حزني الأبدي
ـ حزني ـ هذا المشبه
بانطفاء قمر ملائكي
(كأنما أكتب شعرا)
كأنما اليتم لباس
يواري سوأة الجسد.
كأنما الطفولة مكان يضمني
أو كأنه وميض
يحملني فوق أزاهير
سماء
ث
ا
م
ن
هـ

أجراس الغياب

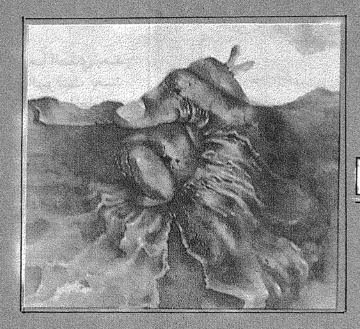
تنظر من علو الليل
شجرة تطلق نداءها الأبدي
قمر العمر انطفأ
سقطت على قلبي جلبة الريح
حينما كنت منصتا لأرض بعيدة
حيث دمدمة عظام أمي
كأجراس تقرع في زوايا الليل

* * *

* شاعر من سلطنة عمان.

مرثية لصديق

أحمد الرحبي *



عد على رؤوس أصابعك
اطرق الباب ولو مرة
تجده مواربا خبأنا خلفه الزاد والقلب طازجا

احدث جلبة تقلب الأشياء المرتبة في الدار
سنوافق الجدات المسنات على أن القطة أو الريح
تواطأت معك.
أو اترك أثرا لك أمام العتبة.

عد .. لا يهم إن أصبحت رقما أثيريا لا تطالك
الخطوط البيانية للاحصاء بمعية الملائكة

اخفر برجليك الأمكنة تلك التي باتت تنز
ذاكرتها بدمع الحنين

عد واعبر كعادتك بعنفوان أمام حوانيت
شارع السوق، أو على شاطيء الغبنة.

كأن رقية حيزبون غجرية سحرتك
فمضيت مستسلما لظلك المرسوم بضوء
قمر مسائي حزين.

انفلتت بك الخطوات
عانقت الغياب
شاهدة رفاتك نجمة ألقة.

ضراعة للروح

حل أربطتك عنها يا ثقل أرضي لا تعرقل عروجها
ويا روحه اصعدي وئيدا نحو السموات السبع.
تلهج ضراعاتنا متعثرة من أجلك
مغفورة خطاياك بإذن واحد أحد يا روحا نقية.

جمجمة

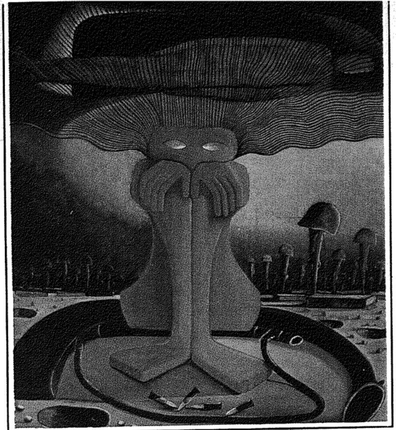
أي نكتة سمجة
أضحكتك أيتها الجمجمة؟
تبدو ضحكتك بيضاء كبياضك
بالمثل نضحك نحن أيضا وراء ضحكتك واضعين
أيدينا ببلاهة في قعر جيوبنا

جمجمة القرصان
جمجمة التحذير من الخطر

أكثر جدية منك
فليس لهما ضحكتك الناصعة البياض
لكن ليس لهما هذه الخيبة الصارخة بحكمة
النهاية المرسومة على بياض أسنانك

---

* شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان الكويتي عنبر وليد.



الأمس البعيد

عبدالله الشحام *

ما الذي يعد
الوقت بعد
انطفاء المعارك:
بحر لهذي
الخطايا؟
سنابل خضراء
أجراسها في
السماء؟
رعاة وراء
الشياه؟
سفوح تموج
بأثمارها؟

ما الذي يعد
الوقت: اقرأ
هذا السؤال
على
القمم الشاهقة
في عيون
الصبايا وفي
الأنفس الغارقة

قطتي عشقت نومها
عشقت يومها
واستظلت بأحلامها الدافقة

هذه صورة الأمس ماثلة
الجنود يفرون من ساحة الحرب يرمون
أشلاءهم
في المدى

«ليتها تشرق الشمس يا أبتي
مرة ثانية
ليت هذا الفراغ يعيد لنا مجدنا
ليتنا نكسب الحرب أو نفتح المدن النائية...!

الجنود يعودون
من حربهم
خاسرين ..
وغانمين..
ومحبطين ..
ومتعبين
الجنود على التيه
تيه جديد:
ينامون حتى
الثمالة قرب
الطحالب
والبرك الآسنة
يحلمون ببعض
العشيقات
والقبل الماجنة
يحلمون ولكنهم
ينزفون دما
والخطى راكدة
العدو هناك

العدو هنا....
العدو على القمم الصاعدة..!
سكتت فوهات المدافع والراجمات
سكتت قبرات الفلاة
والعدو يغير أقنعة الكلمات
العدو يبشر بالسلم والقيم الواعدة

عدت يا أبتي من حروب عقيمة
ونبيذنا سكر
والصبايا لأفواهنا نغم سائغ
ورياحنا مرمر

عدت يا أبتي لا جداري استقام
ولا البيت عاد
والأعادي استطابوا المكوث على أرضنا
والحكايا .. رماد.

★ أستاذ جامعي يعمل بسلطنة عمان.
اللوحة للفنان الكويتي عبدالرسول سلمان.



فالس الوداع

تأليف : ميلان كونديرا
ترجمة : عزيز الحاكم



- ١ -

يطل فصل الخريف وتصطبغ الأشجار بالأصفر والأحمر والبني، وتبدو مدينة المياه الصغيرة ، بواديها الجميل ، مطوقة بحريق، تحت القناطر تغدو بعض النسوة ويرحن ثم يعرجن صوب ينابيع المياه. نساء عاجزات عن الانجاب يحدوهن أمل العثور في هذه المياه المعدنية على الخصوبة.

الرجال هنا أقل بكثير من المستحرات ، ومع ذلك فهم موجودون . يبدو أن المياه فضلا عن مزاياها التناسلية تداوي القلب ورغم كل ذلك فإن ثمة مقابلا كل مستحر ذكر تسعة نساء، وهذا ما يغضب الشابة العذراء التي تعمل هنا كممرضة وتعني بمسبح السيدات اللواتي يأتين لمعالجة عقمهن.

هنا ولدت «روتسينا» وهنا تعيش مع أبيها وأمها. ألن يتسنى لها أبدا أن تهرب من هذا المكان؟ ومن هذا الازدحام النسوي الفظيع؟ اليوم الاثنين ووقت العمل يدنو من نهايته. ليس هناك سوى بضع نساء بدينات ينبغي لفهن في غطاء وتمديدهن على سرير النوم، ومسح وجوههن والابتسام لهن.

«إذن ستهاتفينه؟ » سألتها زميلتاها ،وكانت احداهما امرأة سمينة في الأربعين والأخرى نحيفة وأصغر منها سنا.

– «ولم لا ؟قالت «روتسينا».

– «هيا ! لا تخافي ! قالت الأربعينية، ثم قادتها خلف حجرات الثياب حيث تتوافر الممرضات على خزانة ومنضدة وهاتف.

– عليك أن تتصلي به في بيته، قالت النحيفة بخبث، وانفجرن ضاحكات .

– أعرف رقم هاتف المسرح فقط، قالت «روتسينا» عندما خف الضحك.

- ٢ -

كانت المكالمة مرعبة ، فما إن بلغه صوت «روتسينا» عبر الهاتف حتى أصيب بالذعر.

كانت النساء يخفنه دائما ومع ذلك لم تكن أية واحدة منهن تصدقه ولم يكن يرين في هذا الاثبات سوى مزحة متقنة.

– كيف حالك ؟ سألها.

– بخير ، أجابت.

– ماذا جرى؟

– أريد أن أكلمك ، قالت بصوت شجي.

كان ينتظر هذه النبرة الحزينة بهلع منذ سنوات.

– ماذا تقولين ؟ سألها بصوت مخنوق. فأردفت:

– أريد أن أحدثك في أمر هام.

– ماذا يحدث؟

– شيء ما يعنينا نحن الاثنين.

كان عاجزا عن الكلام. وبعد برهة قصيرة أعاد السؤال:

– ماذا يحدث؟

(فصل من رواية بنفس العنوان)

- لقد تأخر الطمث بستة أسابيع.
قال وهو يبذل ما في وسعه كي يتمالك نفسه:
- هذا أمر عادي ، قد يحدث ذلك أحيانا دون أن يعني أي شيء.
- كلا ، هذه المرة الأمر يختلف.
- هذا مستحيل، مستحيل ، مهما يكن فالذنب ، ليس ذنبي.
شعرت بالاهانة ثم قالت:
- من تحسبني ، أرجوك؟
كان يحاذر أن يغيظها ، وفجأة انتابه خوف عارم:
- أنا لا أريد أن أسيء إليك، أقول فقط إن ذلك لا يمكن أن يحدث معي، ولا داعي للخوف، يستحيل بتاتا أن يحدث ذلك فيزيولوجيا.
- في هذه الحالة لا جدوى من محادثتك ، قالت وقد تنامى احساسها بالاهانة. اسمح لي إن كنت قد أزعجتك.
كان متوجسا من أن تقطع المكالمة:
- كلا أبدا حسنا فعلت ! سأساعدك بكل سرور ، هذا أمر مؤكد بالامكان تسوية كل شيء.
- ماذا تعني بالتسوية؟
شعر بالضيق . ولم يجرؤ على تسمية الأشياء بأسمائها:
- طيب ... أجل ... بإمكاننا أن نتفاهم.
- أعرف قصدك ، لكن لا تعول على ذلك، انس هذه الفكرة. حتى وإن كان علي أن أخرب حياتي فإنني لن أفعل ذلك.
شله الفزع من جديد ، غير أنه هذه المرة شن هجومه في خجل:
- إذن ، لماذا تهاتفينني ما دمت لا ترغبين في التحدث إلي؟ هل تريدين أن نتناقش الأمر أم إنك اتخذت القرار سلفا؟
- نعم أريد ذلك.
- سآتي لزيارتك.
- متى ؟
- سأخطرك.
- طيب
- إذن الى اللقاء.
- الى اللقاء .
وضع السماعة وعاد الى القاعة الصغيرة حيث كانت فرقته الموسيقية في انتظاره.
- أيها السادة، لقد انتهى التدريب ،لا أستطيع المزيد.

- ٣ -

عندما وضعت السماعة كان وجهها قد احمر غضبا. أغاظها أن يتلقى «كليما» النبأ بتلك الطريقة. ثم إنها كانت مستاءة منذ أمد طويل.قبل شهرين تعرفا الى بعضهما حين زار نافخ البوق الشهير مدينة المياه مع فرقته . بعد الحفل الموسيقي أقيمت سهرة قاصفة دعيت لحضورها، فاختارها نافخ البوق من بين الأخريات وقضى الليل معها.

ومنذ ذلك الحين لم يظهر له أثر. كانت قد بعثت اليه ببطاقتين بريديتين وبعض التحيات، من غير أن تتلقى منه أي جواب. وذات يوم مرت بالعاصمة وهاتفته في المسرح حيث كان حسب علمها يتمرن مع فرقته فدعاها الشخص الذي أجابها للتعارف، ثم قال إنه سيذهب للبحث عن «كليما». ولدى عودته بعد لحظات أخبرها بأن التمرين قد انتهى وأن نافخ البوق قد ذهب. وجال بخاطرها أنه يريد صرفها بهذه الطريقة وحم بها غم قاس وخشيت آنذاك من أن تكون حاملا.

«يزعم أن ذلك يستحيل حدوثه فيزيولوجيا! رائع، مستحيل فيزيولوجيا ! ترى ماذا سيفعل حين يولد الصغير!».

كانت زميلتاها تؤيدانها بحرارة . يوم أخبرتهما، في القاعة المشبعة بالبخار، بأنها قضت ليلة البارحة بضع ساعات تفوق الوصف مع نافخ البوق الشهير، سرعان ما تحول الرجل الى ممدوح لدى كل زميلاتها. كان طيفه يرافقهن الى القاعة التي يتعاقبن عليها، وما إن يذكر اسمه في مكان ما حتى يضحكن خفية كما لو كان الأمر يتعلق بشخص يعرفنه معرفة شخصية. وحينما علمن بأن «روتسينا» حامل اجتاحهن حبور غريب، لأنه أضحى حاضرا بدنيا في أحشاء المرضة.

- ٤ -

في أثناء المكالمة تذكر «كليما» أنه كان ينتظر هذا الخبر المروع منذ مدة طويلة. أكيد أنه لم يكن لديه سبب معقول يدفعه الى التفكير في أنه أحبل «روتسينا» في تلك الليلة المشؤومة (كان على العكس من ذلك موقنا من أنه متهم ظلما) لكنه كان يترقب نبأ من هذا النوع منذ سنوات، وقبل أن يتعرف الى «روتسينا» بكثير.

كان في سن الواحدة والعشرين عندما بدا لشقراء تولهت به أن تتظاهر بالحمل لكي تجبره على الزواج. فقضى أسابيع قاسية انتابه خلالها مغص في المعدة ألزمه الفراش. ومنذ ذلك الحين صار يدرك أن الحمل حادث يمكن أن ينبثق من كل مكان وفي كل زمان، حادث يستحيل اتقاؤه، يعلن عن وقوعه صوت شجي عبر الهاتف (نعم، هذه المرة أيضا

★ كاتب ومترجم من المغرب.

أخ ...ـه الشقراء بـالنبأ المشـؤوم عبر الهاتف). ونجـم عن حا... الـواحدة والعشريـن أنه أصبـح فيما بعد يقترب مـن الن...ـاء بنـوع مـن الهلـع (وبحماس قـوي رغـم كـل شيء) وي... قـع بعد كـل موعد غـرامي عواقـب وخيمة. كـان يقنع نف...ـه عبثا بأن حيطته المرضية لا يمكـن أن توقعه في الطامة إلا بنسبـة لا تتجاوز مليما في المئـة، وحتـى هـذا المليم كـان يبعث فيه الذعر.

مرة استهوته سهرة إباحية فهـاتف امرأة شابة لم يرها منذ شهريـن ولما تعرفت على صوته صرخـت: «يا إلهي ، هذا أنت ! كنت انتظـر هاتفـك بفارغ الصبر! لقـد كنت في أمـس الحاجـة الى هاتفـك!». كانـت تقـول ذلك بلجـاجة وتفخيـم فـاعتصر الهلـع المعهـود قلب «كليما» وأحـس بـأن اللحظـة المرتقبة قـد أزفت الآن. ولأنه كان يـريد أن يعجل بمـواجهة الحقيقة فقد لاذ بالهجوم:

– ولماذا تقولين هذا بهذه النبرة الحزينة؟

– بالأمس توفيت أمي. أجابت المرأة فشعر بارتياح وهو يعلم أنـه لن يفلت، بـأي حال مـن الأحوال، من ذلـك الشؤم الذي يخشاه.

– ٥ –

«كفى . مـاذا يعني هـذا؟» قال الطبـال، فعاد «كليما» الى رشده. كان يرى حوله وجوه موسيقييه المهمومة فشرح لهم ما حدث. ووضـع الرجـال آلاتهم الموسيقية وفكروا في تقديم النصح له.

كـانـت النصيحة الأولى متشـددة، إذ قـال العـازف على القيثـارة، وكان في الثـامنة عشرة، إن امـرأة مثل هـاته التـي هـاتفت قـائدهم يجب أن تنبـذ. «قل لها أن تفعـل ما تشـاء. الطفل ليـس طفلك وأنت لا علاقـة لك إطلاقـا بما حدث. وإذا ألحت فإن فحص الدم سيبين من هو الأب.

نبهه «كليما» الى أن الفحوص الدمويـة لا تؤكد شيئا وفي ...ذه الحالة ستنتصر اتهامات المرأة.

قال القيثاري لن يكون هناك فحص على الاطلاق.وبذلك ...تعمل المرأة المزجـورة على تلافي كل المسـاعي الـلامجدية، ...عندما ستدرك أن الرجـل الذي تتهمه ليس ضعيف الارادة ...تتخلص من الطفل على نفقتها الخاصة.

«وإذا مـا احتفظـت بـه فـإننـا سنمضي جميعـا، كـل موسيقيـي الفرقة، لنشهـد أمام المحكمة بـأننا كنا نجـامعها كلنا في ذلك الوقت. فليبحثوا عن الأب بيننا!».

غير أن «كليما» أجابه قائلا: «أنا مـوقن بأنكم ستفعلون ذلك من أجلي. لكن في انتظار ذلك سأكون قد أصبت بالجنون من شدة الشك والرعب. في مثل هـذه الأمور أنا أجبن الرجال تحت الشمس، وأنا في حاجة الى التأكد قبل كل شيء».

كـان الجميع يشـاطره الـرأي. وكانـت فكرة القيثـاري جيدة في العمق إلا أنها لم ترض الجميع. خاصة وأنها لم تكن تناسب رجـلا ليست له أعصاب مـن فولاذ. كما أنها لا تليق برجـل شهير وثري يستحق أن تلقي امـرأة بنفسها في غمار محـاولة محفوفة بالمخاطـر. وأجمع الكل على أنه عوض صد المرأة بفظاظة ينبغـي إقناعها حتى تقبل بالاجهـاض. لكن ما هـي البراهين التـي يلـزم اعتمادها؟ ثمـة ثـلاث فـرضيـات أساسية:

أولاها تستحضر قلب المرأة الـرحيم: سيتحدث «كليما» الى المرضة كما لـو أنه يحدث أفضل صديقـاته. سيبوح لها بما في قلبه بصدق تام.سيقول لها إن زوجتـه كانت مريضة وفي حالة خطرة، وقد تموت إذا علمت بـأن لزوجها طفلا من امـرأة أخرى. وإنـه غير قـادر على تحمـل وضعية كهـذه لا أخلاقيا ولا عصبيا. ثم يتوسل إليها أن تصفح عنه.

بيد أن هذه الوسيلة كـانت تصطدم باعتراض مبدئي. إذ لا يمكن بنـاء استراتيجية بـأكملها حـول أمر ملتبـس وغير مؤكد مثل طيبة روح الممرضة. كـان ينبغي توافر قلب طيب ورؤوف بحق حتـى لا تنقلب الخطـة ضد «كليما» ستظهـر بمظهـر عدواني حـاد وتشعر بـأنها مهـانة مـن جراء هـذا الافراط في الاحترام الذي يبديـه الأب المصطفى لطفلها حيال امرأة أخرى.

أما الطـريقة الثـانية فقـد كانـت تعقد الأمـل على رشاد المرأة: سيحـاول «كليما» أن يفهمها بأنـه لم يكن واثقا من أن الطفـل طفله. فهـو لم يكـن يعـرف المرأة إلا من خـلال لقـاء واحد، ولا يعـرف أي شيء عنها. مـن كانـت تعاشر غيره؟ لم تكن لديه أية فكرة عن ذلك. وهذا لا يعني أنه كان يشك بأنها ترغب في خـداعه قصدا، لكنها لم تكن قـادرة على أن تثبت له بأنها لا تعاشر رجالا آخرين! وكيـف لها إذا ما أكدت له ذلك أن تبرهـن على صحـة ما تقـول ؟ هـل يستطيـع «كليما» أن يتخلى عن زوجته من أجل طفـل لا يعرف إن كان حقا طفله ؟ وهل تقبل «روتسينا» بطفل لن يتاح له أبدا أن يعرف من هو أبوه؟

وهكذا اتضح لهم أن هذه الخطة هي الأخرى مشكوك في أمرها: فقد نبهه عازف الكونترباس (الذي كان أكبرهم سنا) إلى أنـه مـن السـذاجـة بمكـان الاعتماد على رشـاد المرأة أو

الاتكال على رحمتها. سيحقق منطق البرهنة هدفا مفتوحا، فيما سيضطرب قلب المرأة إذا ما رفض المحبوب تصديق إخلاصها، مما سيحثها على التمسك، بصلابة ، وبعناد دامع، بتأكيداتها ونواياها.

وكانت هناك أيضا إمكانية ثالثة : سيقسم «كليما» لام الطفل بأنه أحبها ومازال يحبها. أما عن احتمال أن يكون الطفل من شخص آخر فإنه لن يشير إليه بتاتا. سيغمرها بالثقة والحب والحنان. سيعدها بكل شيء حتى بالطلاق. سيرسم لها مستقبلهما البهي. وسيرجوها ، باسم هذا المستقبل، أن تضع حدا للحمل. سيقنعها بأن ولادة الطفل سابقة لأوانها وستحرمهما من أجمل سنوات الحب الأولى.

كان ينقص هذا الاستدلال ما يوجد بوفرة في سابقه: المنطق. كيف يكون «كليما» مغرما بالمرضة الى هذا الحد وقد تحاشاها طوال شهرين؟ غير أن عازف الكونترباس أكد له بأن العشاق يتصرفون دائما بطريقة لامنطقية وأنه ليس هناك ما هو أبسط من شرح ذلك للمرأة بشكل أو بآخر.

أخيرا اقتنع الجميع بأنه من المحتمل أن تكون الخطة الثالثة أقوى فعالية، لأنها تستند الى مشاعر المرأة الغرامية وهي اليقين النسبي الوحيد في الظروف الراهنة.

- ٦ -

خرجوا من المسرح وتفرقوا عند زاوية الشارع، لكن القيثاري رافق «كليما» حتى الباب. كان هو الوحيد الذي عارض المخطط المقترح .كان يبدو له غير لائق بقائد يجله : «إذا ذهبت للقاء امرأة ، تسلح بسوط !» قال مستشهدا بـ «نيتشه» الذي لم يكن يعرف من أعماله الكاملة سوى هذه العبارة اليتيمة.

– يا صغيري ، قال «كليما» متأوها، هي التي تمسك بالسوط.

اقترح القيثاري على «كليما» أن يرافقه في السيارة الى مدينة المياه، ليجتذب المرأة الى الطريق ويسحقها.

« لن يشك أحد في أنها ألقت بنفسها تحت عجلاتي».

كان القيثاري أصغر موسيقي في الفرقة وكان يكن الود لـ«كليما» الذي تأثر بكلماته فقال له : «أنت لطيف جدا».

كانت وجنتا القيثاري حمراوين حين طرح مخططه بالتفصيل.

– أنت لطيف جدا، لكن ذلك غير ممكن ، قال «كليما».

– لماذا تتردد؟ إنها امرأة قذرة!

– أنت حقا لطيف جدا، لكن هذا غير ممكن قال «كليما» وهو يودع القيثاري.

- ٧ -

عندما بقي وحده أخذ يفكر في الاقتراح الذي عرضه الموسيقي الشاب وفي الأسباب التي دفعته الى رفضه. لا لأنه كان أكثر تسامحا من القيثاري بل لأنه كان أقل شجاعة منه. كان خوفه من أن يتهم بالاشتراك في الجريمة أقوى من تهييبه من أن يعلن أبا. كان يرى السيارة تدوس «روتسينا»،ويرى «روتسينا» ممددة على الأرض وسط بركة من الدم، فأحس بارتياح عابر غمره بالفرحة. لكنه كان يدرك أنه لا جدوى من الانصياع لسرابات الأوهام . وكان الآن أسير قلق جسيم. كان يفكر في زوجته. يا الهي ، غدا تحل ذكرى عيد ميلادها.

كانت الساعة تشير الى السادسة إلا بضع دقائق، والمتاجر تقفل أبوابها في السادسة. فهرع الى دكان الزهور كي يشتري باقة كبيرة من الورود. يا لها من سهرة شاقة تنتظره! كان عليه أن يتظاهر بالتقرب منها بقلبه وفكره ،وأن يكرس وقته لها، وأن يبدو حنونا عليها، وأن يضاحكها، دون أن يكف في غضون ذلك عن التفكير في البطن البعيد. سيبذل قصارى جهده لينطق بالكلمات الحلوة، غير أن ذهنه سيكون شاردا ، سجين الخلية الغامضة التي ترقد في تلك الاحشاء الغريبة.

كان يعرف جيدا أنه سيشق عليه أن يقضي عيد الميلاد في البيت فقرر أن يعجل بالذهاب لرؤية «روتسينا».

لكن هذه الامكانية هي الأخرى لم تكن مفرحة. كانت مدينة المياه الواقعة بين الجبال تبدو له كصحراء . لم يكن يعرف فيها أحدا . باستثناء ذلك المستحر الامريكي الذي كان يتصرف كثري برجوازي من العصور القديمة وكان قد أقدم بعد انتهاء الحفل الموسيقي على دعوة الفرقة بأكملها الى شقته بأحد الفنادق وأكرمهم بالخمور الرفيعة والنساء المنتقيات من بين موظفات الحمة، مما جعله مسؤولا، بطريقة غير مباشرة، عما حدث بين «روتسينا » و«كليما» . والأهم من ذلك أن هذا الرجل، الذي أحاطه بعطف شامل، لا يزال يعيش في مدينة المياه! وهكذا تشبث «كليما» بصورته كما يتشبث الغريق بخشبة خلاص، لأنه لا ضير في مثل هذه اللحظات التي كان يجتازها من أن يحتاج المرء الى تفهم ودي يبديه شخص آخر.

عاد الى المسرح ووقف في حجرة الحارس وطلب الهاتف الرابط بين المدن . وبعد لحظات بلغه صوت «روتسينا» عبر السماعة. قال لها إنه سيأتي لزيارتها غدا، ولم يشر بكلمة الى الخبر الذي كانت قد زفته إليه قبل ساعات. كان يحدثها

ك. و كانا عاشقين لا مبالين، ثم سألها في مجرى الحديث:

- ا زال الأمريكي يعيش هناك؟

- نم . قالت «روتسينا»

ش. بـارتياح ، وردد بنبرة مـرحة أنـه سيسر برؤيتهـا ثم سألها:

- ماذا ترتدين؟

- لماذا ؟

كان يستعمل هذه الخدعة بنجاح في دعاباته الهاتفية منذ سنوات: «أريد أن أعرف ما الذي ترتدينه في هذه اللحظة. أود لو أستطيع أن أتخيلك».

- أنا أرتدي فستانا أحمر.

- الأحمر يواتيك تماما.

- ممكن .

- وماذا تحت الفستان؟

ضحكت .

أجل فقد كـن يضحكن جميعهن عندما يطـرح عليهن هذا السؤال.

- ما لون تبانك ؟

- أحمر هو الآخر.

- يسرني أن أراك ترتدينه.

قال ذلك ثم ودعها. كان يعتقـد أنه وجد النبرة الصائبة، وأحس لبرهـة بأنـه على ما يـرام. غيرأن ذلك لم يـدم سوى لحظة خاطفـة. بعدها أيقن أنه عاجـز عن التفكير في شيء آخر غير «روتسينا» وأن عليه أن يختصر الى أدنى حـد حديثه مع زوجته خـلال السهرة. تـوقف أمام شبـاك قاعـة سينمائية كانت تعرض فيلم ويسترن أمريكي واقتنى تذكرتين.

- ٨ -

رغـم أن جمالها كـان يخفـي مرضهـا، إلا أن «كـاميلـة كليما» كانت مـريضة. وبسبب تدهور حالتهـا الصحية فقد كان عليها، قبـل سنوات أن تتخلى عن عملها كمغنيـة بعد أن قادها الى أحضان زوجها الحالي.

هذه المرأة الشـابة الجميلة التي اعتـادت أن تثير اعجاب الجميـع، سيمتلىء رأسهـا على حين غـرة برائحـة فـرمـول المستشفى . وكان يبدو لها أن سلسلة من الجبال تفصل بين عالم زوجهـا وعالمها هـي. لذلـك كان «كليما» حين يحدق في وجهها الحزيـن يشعر بفؤاده يتمزق ويمـد لها (عبر سلسلة الجبال المختلفة) يدين ودودتين . وكـانت «كاميلة» تدرك أن في حزنها قـوة كانت تـرتاب في أمـرها فيما مضى هـي التي تجتذب «كليما» إليهـا، وتلينه وتجعله يـذرف الدمـع. وليس غريبـا أن تشرع (في أغلب الأحيـان وربما عن غير وعـي) في استعمال هذه الوسيلة التي اكتشفتها فجأة. لأنها كانت تراه يحط ببصره على وجههـا الأليـم فتتـأكد مـن أنـه لا وجـود لامرأة أخرى تزاحمها في بال زوجها.

كانت هذه المرأة الحسناء تخشى النساء حقا وتراهن في كل مكان وتعثر عليهن في كل مكان. كانت تجيد اكتشافهن في نبرة «كليما» عندمـا يلقي عليها تحيـة المساء لدى عـودته الى البيت وفي رائحة ثيابه.

وقـد وجـدت مـؤخرا قطعـة ورق مقتلعـة مـن إحـدى الجرائد كتب عليها تـاريخ محدد بخط يد «كليما» لعـل الأمر يتعلق بحدث مـا، بالاستعداد لحفل موسيقي، أو بمـوعد مع متعهد فنـي ، لكنها ظلت لمدة شهر كـامل تتساءل مـن تكون هذه المرأة التي سيقابلها «كليما» في ذلك اليوم الموعود، وهذا ما سبب لها أرقا حادا.

إذا كان عـالم النساء الخادع يخيفها الى هـذا الحد ، فهل كانت تجد بعض الراحة في عالم الرجال؟

بشـق الأنفـس ، لأن الغيرة تمتلك قـدرة مـدهشـة على إضاءة الكـائن الفرد بـأشعة كثيفـة وتحتفظ بـالآخريـن في ظلام تام. لذلك لم يكن تفكير السيدة «كليما» قادرا على اتباع وجهـة أخـرى غير وجهـة هذه الأشعـة الموجعـة، وأصبـح زوجها هو الرجل الأوحد في الكون.

سمعت صريـر المفتاح في ثقب الباب ورأت المبـوق يحمل باقة ورد في البداية اعتراها نوع من الغبطة إلا أنها سرعان ما وقعت فريسة الشكوك: لماذا يجلب لها الزهور هذا المساء في حين أن عيد ميلادها غدا لا اليوم؟ ماذا يعني كل هذا؟

ثم استقبلته قائلة : «ألن تكون هنا غدا؟».

- ٩ -

أن يحمـل إليها الـورود في هـذا المسـاء فذلـك لا يعنـي بـالضرورة أنه سيتغيـب غـدا. لكـن الحساسيـات الحذرة ، اليقظة دومـا، والغيـورة باستمـرار ، تعـرف كيـف تحرز مسبقا أدق نوايـا الزوج المكتومة. وكـان «كليما» كلما لاحظ ظهـور هذه الحسـاسيات المرعبـة، التـي تعتريه وتترصـده وتفضحـه، استسلـم للعيـاء المؤنس .كـان يكـره هـذه الحسـاسيات، وكـان مقتنعا بـأنها تتهـدد زواجه. وأنـه إذا اضطر للكـذب على زوجته (وفي هذه الحالـة كان وعيـه يقظا بشكل عدواني) فما ذلك إلا لأنه يريد أن يوفر عليها كل عناء ويجعلها في حمى مـن كل خيبة أمل، وكـان موقنا بـأنها هي التي تسبب لنفسها الالم من شدة الشك.

انحنى على وجهها ليتبين ملامح الارتياب والحزن والكآبة، وداهمته الرغبة في قذف باقة الورد أرضا، غير أنه تمالك نفسه أخيرا. كان يدرك أن عليه مستقبلا أن يتمالك نفسه في أشق اللحظات.

– هل يغيظك أن أجلب لك الزهور في هذا المساء؟

حين شعرت بالسخط يملأ صوته شكرته ومضت لتضع الماء في الاص.

– يا لهذه الاشتراكية المفلسة ! قال «كليما».

– لماذا؟

– يرغموننا على أن نعزف دائما بالمجان . مرة باسم النضال ضد الامبريالية، ومرة لتخليد ذكرى الثورة،ومرة لاحياء عيد ميلاد موظف سام، وعلي إذا أردت الحفاظ على الفرقة أن أقبل كل شيء . أنت لا تتصورين مدى الغضب الذي حل بي اليوم.

– لأي سبب ؟ قالت بدون اكتراث.

– اثناء التدريب زارتنا رئيسة لجنة من المجلس البلدي، وأخذت تشرح لنا ما ينبغي عزفه، وأخيرا أرغمتنا على تنظيم حفل موسيقي بالمجان لفائدة اتحاد الشبيبة. والأسوأ من هذا أن علي أن أقضي نهار الغد في الاستماع الى المحاضرة المضحكة التي سيحدثوننا فيها عن دور الموسيقى في بناء الاشتراكية. نهار آخر سيضيع تماما! والمؤسف أنه يوم عيد ميلادك.

– لكنهم لن يحتجزوك حتى الليل!

– لا شك أن ذلك ما سيحدث. وبإمكانك منذ الآن أن تتصوري الحالة التي سأعود عليها الى المنزل! لذلك ارتأيت أن بإمكاننا أن نقضي معا لحظة هادئة هذا المساء.

قال ذلك وهو يمسك بيدي زوجته.

– أنت لطيف.

قالت السيدة «كليما» فأدرك من خلال نبرة صوتها أنها لا تصدق شيئا مما حكاه بصدد محاضرة الغد. ولم تكن السيدة «كليما» تجرؤ على مكاشفته بالحقيقة. كانت تعلم أن شكلها سيغضبه. إلا أن «كليما» لم يعد منذ وقت طويل يؤمن بسذاجة زوجته. وسواء أكان صادقا أم كاذبا فإنه كان يشك دائما بأنها تشك فيه. ومع ذلك فقد قضى الأمر وأضحى لزاما عليه أن يواصل اندفاعه متظاهرا بأنه يؤمن بأنها (بوجهها الحزين والمجهول تصدق كلامه،)وكانت تسأله عن محاضرة الغد لتبرهن له بأنها لا ترتاب في أمره.

بعد ذلك ذهبت الى المطبخ لتعد العشاء. فوضعت كثيرا من الملح في الطعام. كانت دائما تطبخ جيدا وباستمتاع فائق (لم تفسدها الحياة ولم تفقد عادة الاهتمام ببيتها) وكان «كليما» يعلم أنه إذا كان طعام هذا المساء رديئا فما ذلك إلا لأنها كانت تتعذب. كان يتصورها وهي تلقي في الطعام قدرا كبيرا من الملح فينقبض قلبه. وبدا له أنه يتعرف من خلال اللقمات المالحة على مذاق دموع «كاميلة» وكان يبتلع ذنبه الخاص. كان يعلم أن «كاميلة تتعذب من الغيرة وأنها ستقضي ليلة أخرى مسهدة، فرغب في ضمها واحتضانها ومواساتها، غير أنه سرعان ما أدرك لا جدوى من هذه الحركة المفتعلة، لأن حساسيات زوجته لن تجد في هذا الحنان سوى دليل قاطع على إحساسه بالخطأ. أخيرا، ذهبا الى السينما. ووجد «كليما» بعض التسلية في هذا الفيلم الذي كان بطله ينجو بيقين معد من مخاطر قاتلة.كان يرى نفسه فيه ويقول في سره أحيانا إن اقناع «روتسينا» بالاجهاض سيكون بمثابة تفاهة يقترفها في لحظة بفضل جماله وحسن طالعه.

ثم تمددا جنبا لجنب على السرير الكبير. كان ينظر إليها وهي تستلقي على ظهرها ورأسها منغرز في الوسادة ، وذقنها مرفوع قليلا وعيناها معلقتان في السقف. ومن خلال توتر جسدها الشديد (كان يذكره دائما بوتر آلة موسيقية، فيقول لها إنها تملك «روح الوتر») رأى فجأة وفي برهة خاطفة خلاصة حياتها. أجل ، فقد كان يحدث له أحيانا (في بعض اللحظات الخارقة) أن يستوعب بغتة عبر حركاتها وتنقلاتها تاريخ جسدها وروحها بأجمعه. وكانت تلك لحظات استبصار مطلق وانفعال بالغ أيضا. لأن هذه المرأة أحبته عندما لم يكن ذا شأن وكانت على استعداد لتضحي بكل شيء من أجله، وكانت تفهم كل أفكاره بشكل عشوائي، بحيث أنه كان يحدثها عن آرمسترونغ أو سترافينسكي، عن الترهات وعن الأمور الخطرة... ثم تخيل هذا الجسد الفاتن وهذا الوجه البهي وقد لفهما الموت، وقال لنفسه إنه لن يستطيع العيش بعدها يوما واحدا. وكان يعرف أن بإمكانه حمايتها الى آخر نفس، وأنه قادر على أن يضحي بحياته من أجلها.

بيد أن هذا الاحساس بالحب الخانق لم يكن سوى وميض باهت وعابر، لأن باله كان مغمورا عن آخره بالهلع والقلق. كان يسترخي بجوار «كاميلة» وهو يدرك أنه يحبها كثيرا،لكن ذهنه شارد كان يداعب وجهها كما لو أنه يفعل ذلك على بعد مسافة طويلة جدا.

* * *

طنجـــــة ذات البحرين

خليــــل النعــــــيمي *

دخلت طنجة

شيء ما يزعج المدينة ، يؤذيها

قلت الشيء . الشيء، هـذا، أريد أن أراه . ان أمسـك بـه ـــ أن أحطمه . أن أ....

في وجهي «الغـامض» انتشر السكـان ، سكان المدينـة التي تدير للجنوب ظهرها، ولا تعطي وجهها للشمال.

انتشروا هياكل. هيكل بعد هيكل. أغمضت عيني، أبحث عن بعد (عن أي شيء يمكن للمرء أن يبحـث عندما يكون في طنجة؟) صـور ملس مستـديرة صـور عمياء، صـور متعددة لصـورة واحدة كانـت تمرني بلا انقطاع، منذ أن مـلأ نور طنجة الخارق عيني.

صور ؟ ألم. قيء . انتشـاء. انثناء. اختلاط الرهبة بـالرحبة يستبد بي وأنا أمسح البحرين والبرين.

في قمة الجبل أتهادى.

أرى المدينة ولا أراهـا. مدينة تـركبها الـريح، وهي تـركب الموج.مدينة الشمس والماء الى أين تسير؟

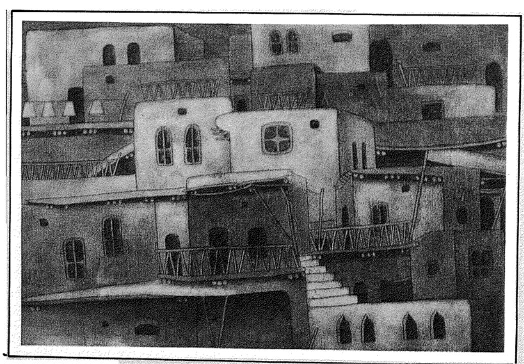
الضوء المستبد يشغل النفس عن التفسير. يجعل الاحساس يفور مثل بـركان يتهيأ للتفجر أول مـرة. بركان سعيد بـإزاحة الضغوط عن نفسه، والانسياب بلا قيود على القاع.

برفســة أترك الجبل والمنظرة. ألـوان الوجوه المصـوصة. انصاف الأجساد المطموسة. انحدر كالسيل. أعبر الأنواء الزيتية الشـاغلة. أمـر بـالعيون التـي لم تعـد نـورا، اخترق الساحـات والهذيانات. أركض. أركض ، لكأنني على موعد مع الريح.

كالبرق ألج اليمامة. قاعدا ألحق الماشين: مؤخرات لا سمات لها. مؤخرات مسطحـة وعصبية. أكوام من الأجسـاد المتلاحقة بلا قصد.

اتطلع اظل اتطلع ، صـامتا ، ليس بي رغبة في الحديث. أصير عيونا ، كلي ،الوجوه الـوجوه، الآن ، وجها وجها، أتملاها، أتملى الذاهـب والآيب: لا شيء ،أبـدا ، لا شيء . هياكـل متحاركـة تعبر فضاء ساكنا بلا انقطاع.

أين يختبيء ذلك الشيء الذي يـزعج المدينة، ويؤذيها؟ أين؟



(أكاد أنادي ، (ولكن...)

أترك «اليمامة» أجلس فورا، في «مانيلا» يكفي أن أعبر شارع «باسطور»، المكمل، رأسا ،لشارع«محمد الخامس» . أعبره فقط.

من اليمامة الى «مانيلا» أكداس الجلود بلا لابسين. محافظ السفر بلا مسافرين . الكحل بلا عيون الشفاة اليابسة بلا قبل. السحن الصُفر بلا أمل.

شحوب كوني هائل يعبر معي ويقيم. بين اليمامة ومانيلا عالم واحد لا يتغير. عالم يرتجف من التوتر والبؤس . عالم كيف لي أن أدركه قبل أن يدركني وينساني؟

طنجــــــة .

أعمى يقود مبصرا. الصورة القديمة ، نفسها شيخ أعمى مبصر فتى. الأعمى يحمل كيسا هائل الحجم. يمشي بلا تلعثم . يكاد يرى. انه يرى حقا، وهو مع ذلك أعمى.

الأعمى والمبصر يروحان ويجيئان . يفعلان ذلك عشرات المرات. الفتى المبصر لا يدل أعماه يمشي به وحواليه. يتبعه كمهر يتبع أمه.

بلا اهتمام يتحركان. يمران بالناس بحياد مخيف . لكأنهما لا يعرفان أحدا من أحد. عم يبحثان ؟ عن الشيء الذي أبحث أنا عنه؟ عن غيره؟ من يعرف نوايا الناس في طنجة؟

منذ متى وهما يمشيان ؟ الشمس الحارقة لا تخيفهما؟ لا الشمس ولا القمر؟ ولم لا ؟ ألم أرهما يذرعان هذا الشارع السابح في الجحيم مرات ومرات ، دون أن يعثرا على منفذ لهما؟

الى أي نحو ينفذان ؟ كيف يمكن للكائن أن ينفذ من بؤسه، إن لم يعثر، أولا، على نفسه؟

أترك «مانيلا» أعود الى «اليمامة» أعبر «باسطور» بالاتجاه المعاكس للاتجاه الذي عبرته من قبل اقطعه من «ساحة فرنسا» الى «محمد الخامس» ، قبل أن أصعد يمينا في «موسى بن نصير» . على الناصية، تماما، التقي بهم : بأدب ينتظرون .

الشمس طالعة وجميلة . البحر هادىء وقريب. لكنهم يديرون للبحر ظهورهم، ولا ينظرون الشمس. على «أحر من الجمر» ينتظرون. حراس فندقي «برانديت» و «فلاندريا» ، هم أيضا ينتظرون . ينتظرون الباص الذي سيقل الشباب الى الغياب: «يقلهم بلا تعين/ سرية المثقفين».

يقلهم، أم يقلونه؟ أي فرق ، طالما ان المسافة ستخترق في النهاية؟ مسافة الضوء والغمام، حيث ألوان البرق على جدران «أصيلا» تبعث الاضطراب في قلب الرائي وفي مقلتيه.

عند التقاء البحر باليابسة التقينا.

التقينا صدفة على أرض لا تعرف الصدف. التقينا بلا قصد، وافترقنا قصدا. تركتهما يتهامسان ينظران حولهما بلا احتياج أو ضغينة ، لكأن الحياة لم تسفر لهما ، أبدا ، عن وجهها القبيح.

(يا للهول)

على قمة الجبل الذي كان مقابلا لجبل طارق. التقينا وافترقنا ، فورا تركتهما يأكلان ، يلتهمان الضوء والفضاء. «أحمد» و«حمادي» .كم مضى من الوقت؟ وأي زمن استخدما؟ زمن البيعة أم زمن السيعة؟ ما جدوى أن تعد؟ ما جدوى أن تعود: المزة، الصالحية، الميدان،أكراد، المهاجرين، شاغور ، العجمي ، التنباكي ، كوزموس، اونيفورس ، الاقفية المخططة الطويلة، البشر الذين هم بشر تقريبا، وهما وحدهما ، يلتهمان كل شيء وفي حدهما الجوع : الجوع العامر، الجوع الغامر. أين حدث هذا،كله ومتى؟ في طنجة؟ في دمشق؟ فيهما معا؟ هذا، كله طنجاوي ، طنجاوي فقط؟ وهؤلاء التعساء/ من صبية وجهلاء/ الباحثون في مزابل الطريق/ عما يسد النفس ، أو يبل الريق/ أما رأيتهم ، قبلا، هناك؟

– اسمك؟

– هشام.

– عمرك؟

– تسع سنوات.

– تذهب الى المدرسة؟

– نعم.

– في أي صف أنت؟

– سأصف العام العام القادم.

– تقرأ ؟

– لا . ما أنا بقارىء.

وأحسني أرتجف محموما، وأنا أتناءى، في حرارة القيظ الباهظة عنه، كتلة الضوء المتسلط تمنع الحركة ، كما تمنع السكون، تجعل اختلاط الذات بالآخر أمرا لا مفر منه.

كيف لي أن أفر وهشام يلحق بنا باستمرار : من هنا «القصبة» ، ومن هنا «الجراندسوكو» (السوق الكبير) .ومن هنا «البيتي سوكو» (السوق الصغير). وهناك ضارب الدف والاقعوان. وفي الداخل المرأة الجنية ، ذات المخالب الليلكية. و..

وأرى في عيني «هشام» بريقا عجيبا. لكأن عينيه مصنوعتان من اللؤلؤ والتمر. يضحك بحياء آسر، وكله فرح. لكأنه هو الذي أفسح للعالم ، في هذه المدينة ،الفضاء.

هشام يضع لنفسه حدا. يقف لصقنا وهو بعيد. وفجأة يشير بأصبعه الطفولي الوسخ. يشير في ثخانة الهواء الذي سكن من شدة الحر: انظر انظر وننظر معا الكوبرا الهرمة تدخل امرأة شديدة الهرم. تلتف حول جسدها الذي تهدم . ونرى الرعشات تكتسح الهيكل الشاحب. رعشات التوتر والحبور. العجوز التي كانت صفراء قاحلة صارت كتلة من جمر. كانت الكوبرا المدربة

★ روائي وطبيب جراح يقيم في باريس.

تنة ق كالصقر الذي رأى صيده المحتوم في متناول مخابيه.

لى أي الجهات كانت تنحدر اللعينة ؟ وكأن هشاما فهم القد. أدار برأسه اللطيف بعيدا عن الحفيف.

الكوبرا السوداء تتلوّى حول خصر الشمطاء. وبعد أن تلاس الحلمتين، تريد أن تعود وتمنع. وتروح تمشي الى السرة والمحسوب. ومن عمق الخط يأتي فحيحها مكتوما. كم مرة أدت الدور ؟ وكم جلد لحست؟ وكم شمت من ثنايا وأباطين؟ وتريد أن تعود، ومن جديد، تمنع: لا . خشي الغار، وطفي النار، يصرخ بها الصاروخ.

وبغتة تسقط العجوز البلهاء. تسقط في عين الشمس، وبين فخذيها تقف الكوبرا، رافعة رأسها باعتزاز.

ساحة مدينة فارو.

الناس هباب. الأرض تلتصق بالبحر. البحر باليابسة. الناس يتلاصقون . بعضهم يركب بعضا. في الساحة ثلاث صور كبيرة ترقى أعمدة ثلاثة. تنيرها أشعة عمودية، مائلة، وأفقية . الصور تعلو الناس. الناس لا يعلون عن الأرض. «التيمة» القديمة نفسها : كهل يقرر ويافع يبرر. العالم لم يتغير، اذن (هل سيتغير؟) . لكن طنجة لا توحي الا بالعكس (والعكس دائما هو الصحيح). هذه الكتلة الهوجاء التي لا تكف عن التحرك، وهذا الذهول المفجر للسكون، وهذه الوجوه التي لا يعكر صفوها شيء (ولا شيء يصفي عكرها) لا يمكن التنبؤ برغباتها ولا بما تنتويه.

ساحة مدينة فارو، من جديد.

ساحة المدينة التوأم. «زنقة البحتري» (سابقا زنقة تولستوي) قادتني سرا الى «الهاشمي» صائد الغزلان والرجال. في «الهاشمي» رأيت الرجل «الروبيو» (الأحمر)لا . أسكت قليلا الآن الأنف مكسور. النظر مقهور. شيء ما يزعج الروبيو ويؤذيه. «الروبيو» يحمحم. يريد الانطلاق، ولا يقدر. يروم الانعتاق من ربقة المكان، ولا يقوى. يرى العالم ملك يديه ولا يملك منه شيئا. هو يحس ذلك يحسه دون أن يفهمه، ولا يهمه أن يفهم ما لا يفهم. كل ما يهمه هو احساسه العنيف بأنه مازال حيا. «الروبيو» فاض من قبل على الأمكنة والساحات. الآن، ـار لا يملك من العالم الا ما يملكه النظر العابر للناظر.

فجأة يصل «محمد» يصل ويرقى فورا كرسيه الخالي. ـلس منطويا، كمن لم يخلص بعد من تهوراته التي لا تعرف ـرار. «محمد» يتململ لاقترابات «الروبيو» المتكررة منا، ولا ـكي، يرى الى ذهولي واضطرابي، ولا يحكي. كنا نأكل صمتا ـصمتا نحتسي الليل.

«الروبيو» فوقنا يهمهم، يريد أن يمتطينا، فجأة يخبط ـالم. يخبطه بقبضته الحمراء المنمشة، يرى إلينا، ونحن ـسح البلل والصمت ويتعجب : هذا الشيء الذي يسد منافذ نفسي ان أخلص منه.

«محمد» يظل صامتا .لكأنه لا يفهم اللغط حوله «الروبيو» يبدأ الطنين . «محمد يتجاهل، وأنا أتساهل (أحب الغناء، الحزين عندما لا يكون غناء حقيقيا) ، وفعلا أصير أغني مع «الروبيو» الذي يبدأ نشيده المعهود، ليلا، «محمد» يعرف ذلك وينساه. «الروبيو» يهجم عليه، رافعا قبضتيه تذكرنا واخا. تنكرنا واخا.

زنقة «خالد بن الوليد»، أصعدها حتى الفم. اختار ركنا قصيا فيها. استند بهدوء على الحديد البارد. لصقي امرأة صغيرة الحجم، تستند، هي الأخرى عليه، امرأة سمراء. سوداء، زيتية البشرة ثوبها أصفر منقط بالأبيض المدور والمحصور. انفها عدل مستقيم، عيونها سود لامعة. حذاؤها ذهبي أبرق. لا تلبس جوارب. تضع كفها حاجزا بين ردفها والحديد، ومثلي تنظر شذرا في الناس.

امرأة وحيدة في طنجة، رجل وحيد فيها. انظر إليها. تنظر الى الناس. تنظر الى . انظر الى الليل الطنجاوي الهاجم (الليل الذي كنت أراه يتعجل المجيء لسبب لم أكن أدركه بعد). أكاد أراها تضحك وهي تحرك برقة قدميها. تلمهما، بعد أن باعدتهما باغراء. تحسهما بطنا ببطن وكأنها تلعب بهما لعبة الليل. تفعل ذلك وهي تنظر قبلي، وأنا أنظر قلبها: قلب طنجة الذي بدأ يظلم، الآن . اكتشف (بلا قصد) سواد الجمع الغاطس في المساء: جمع الصبية والعصافير. أتعمد ألا أفكر . أريد أن أخلو قليلا الى نفسي (قبل الرحيل). لكن الجسد الصغير الملاصق لي لا يحل عني استدير عنه قليلا لأتحاشاه، أقع على البشر المتمرغين في القاع . بشر صار يستثيرني بعمق. أريد أن أراه بشكل أفضل. لكن المرأة الصغيرة لا تكف عن الحركة، لصقي. تهزني وهي تتحرك متفقدة أعضاءها (وكأنها ضيعت عضوا منها). تتفقد بلوعة أقدامها المدحوسة في الجلد، أوراكها المستورة (بالكاد) بالقماش. شعرها المفلوت بعناية. زنديها اللذين بدأ الارتعاش البارد يغزوهما، كفها الفاصل بين ردفها والخديد... و...

بتصميم أمشي. أمشي وحيدا . أخلف المرأة الصغيرة في ركنها القصي، وحيدة المرأة الصفراء في ليل طنجة الأصفر: المرأة الشهية في الساحة البهية.

زنقة بعد زنقة أمشيها طنجة.

أحاذي القصبة في الليل. أرى البحر البعيد، الناس القريبين، الأشجار المختنقة في العمق الأثواب المطروحة على الأرض باهمال. الأضواء الهباء التي تلون الصور الثلاث. الوجوم القاهر الذي يكاد أن يكون معديا: وجوم البؤس الصارم والاستياء، العميق (أي هم ينهمر على المدينة والليل؟)

الزنقات تتوالى . الزنقة الأخيرة قادتني الى «مقهى باريس

الكبير». أتوقف قبل الولوج أحسني غريبا. يعكر مزاجي (المعكر أصلا) مرأى الأثواب الزاهية. الأقمشة الموشاة. وجوه الحسان المزيفة الألوان. الحركات المغرضة الناعمة محافظ الجلد اللامعة سحن الرجال الملس. لا.

لا أدخل «مقهى باريس الكبير» أعود القهقرى الى الساحة.

فيها أحسني في مكاني. في الساحة كل شيء يلتصق بكل شيء (ثمة حياة أخرى في الساحة) الناس ذوو الوجوه القاتمة النهمة يتعاركون، فيها نظرا، بلا انقطاع. لكأن حربا خفية تدور بينهم. حرب هي حرب الحياة الحقيقية. ومع ذلك تتلاصق أجسادُهم بلا فواصل، ولا يحملون لبعضهم ضغينة أو حقدا.

منهم من يظل واقفا على قدميه طيلة الوقت وكأن الوقوف المستمر عقوبة لا تبلغ حدها. ومنهم من يرتكي على القضبان، أو يتكيء قرب امرأة تفوح الحرارة منها. منهم من يأخذ القاع بجسده كله وكأنه يحس عبرها بأجساد الآخرين جميعا.

ما أذهلني فيهم، أنهم يتوجهون جنوبا وهم ينظرون بذهول، وكأنهم يتهيأون لطيران بعيد. مثلهم، أتدلى على أطراف الحديد المستوي كالسيف. أغمض عيني عن الأضواء. ولا أعود أسمع في البعيد سوى الصوت: صوت البحر المتشاجر مع البر.

وأنا في الليل أحاول أن أستعيد النهار.

البارحة أخذني «مسعف» الى الجبل. أردت أن أرى سقوط الشمس الشرقية في العين الحمئة. سقطت في التراب. نصفها يضحك نصفها يبكي نصفها الآخر عكر ومكدور، صرت أصيح: «خذني الى البحر خذني.» ضحك مسعف من فورة الجسد الطائشة عند الغروب ضحك، ولم أضحك كانت الطبيعة تسحقني بين شقيها. صفرة حمراء كالدم الذي انهرق منذ ثوان تخيم على الفضاء الغربي. وسمار فضي باهت يملأ الأفق الشرقي. وأنا بينهما أتشظى. قلت انظر. الجنوب وفعلا نظرت. وسد نظري «مسعف» وهو يميل. يميل ليلتقط شذرات الضوء الهارب من الشمس والساقط تحت أقدامنا في التراب.

أترك «مسعفا» وأعود الى الناس. ماذا تعني الطبيعة بلا وجوه؟ والريح بلا حركة؟ والغروب بلا فوران عميق؟

أعود اليهم عجلا وشغوفا: هذا الوجه أعرفه. وهذا أيضا. والرجل الأعرج، ذاك وهذا الناحل المضطرب الساقين. والهيكل المصموص هذا. والمرأة البدينة التي تهتز دون أن تمشي، هذه، لكأنها امرأة «سوق ساروجة» القعيدة تلك التي كانت تهز ثدييها كلما مررنا بالقرب منها، وتلمس، تحت شمس «دمشق» الحارقة ردفيها، وهي تنظر أواسط الرجال. وهذا الذاهل عما يحيط به (من خير وضير) ألم أره من قبل في «الحجاز»؟ والرجل ـ النصف، هذا، المخبيء حاله في كيس يسحبه تحت اليتيه، هو بلاشك، «رجل المرجة» في الشام. وهذا الذي يغير هيئته كل آن، أو ليس هو العبان «باب مصلى» في «الميدان»؟ وهؤلاء الصبية المتسابقون هونا، هونا، أمازالوا يجرون في ضواحي «ا[illegible]ة»، يتصيدون، باهتمام بالغ ذباب الساقية المليئة بالنتن، [illegible]ئين أكياسهم المطاطية من ضفادعها الكسيحة ومن أسم[illegible]كها المشوهة ذات الأجنحة الآخذة بالتآكل؟

هذا كله، ممكن وغير ممكن في الوقت نفسه لكن الرجل الكسيح هذا، الزاحف، بعنف ،على مؤخرته المحمية بالجلد والمطاط، هذا الكائن، لا يمكن، أبدا أن يكون أحدا آخر غير كسيح «باب توما» اللئيم.

ركب الماء، ركب الهواء، جاء زحفا، جاء كيف جاء لا أدري، لكنه هو الكسيح القديم نفسه، ذو العيون العدائية الساخطة، والفم الشهواني المكتوم: الرجل المأزوم.

بعد قليل أترك طنجة.

أتركها نهائيا، كما تركت الشام. لا. لاأريد أن أعود الى القصبة، من جديد. قلبي مل وجوه الناس البؤساء. نظرات الأطفال الجوعى. ظهور الرجال المثقلة بالملل والانتظار النسوة المتمهلات في سيرهن، وكأنهن يبحثن، معي عن ذلك الشيء الذي يزعج المدينة، ويؤذيها.

نسوة عجاز، متسربلات، ثلاثا، ثلاثا. أقاربهن حتى اللماس. معهن، انظر للقمر الذي لازال دانيا: قمر طنجة الأحمر البطيء، الذي بدأ (للتو) يشق البهمة التي أخذت تحيط بالأرض.

فجأة أترك اللجة حولي. وأقصد الجبل. الجبل الذي لم يكن مقابلا لجبل طارق ولا تابعا له جبل الجبال العالي. أريد أن أرى وأدرك (وهل ثمة ادراك بلا حركة؟)

وكأن أحدا يسوقني بعصا سحرية أركب الموج الذي يبدأ ابتعاده اللامتناهي. اتبع أحصنة الضوء المتطاردة في الفضاء، اقطع البحر الذي يوصل البحر باليابسة، واليابسة بالبحر الآخر، بحر طنجة الثاني الذي يوصل بر «دمشق» ببحرها. أجمع البرين والبحرين، وأنا أنظر بامعان. انظر في كل شيء باحثا عن كل شيء.

بلى، هذه الطريق الصاعدة بتكاسل هي طريق الشام القديمة، نفسها، وهذه الدروب المنحدرة الى المجهول هي دروب الشام المنصلقة من الجبل الى الوادي. وأكوام القمامة السود المتراكمة، هذه. والحفر المتعاقبة بانتظام يفقد العقل توازنه وحواف الطرق المكسرة. وبطونها المبقورة، والجادات المهشمة، هي، هي (لكأني لم أترك الشام، أبدا).

وذاك الانبساط الأرضي الفسيح، المحاط، قليلا بالتلال وبالوديان، قليلا والذي تهيمن عليه الأكمات الخضر، الزرق الفيروزية، هو، نفسه، الانبساط القديم الذي يفصل:

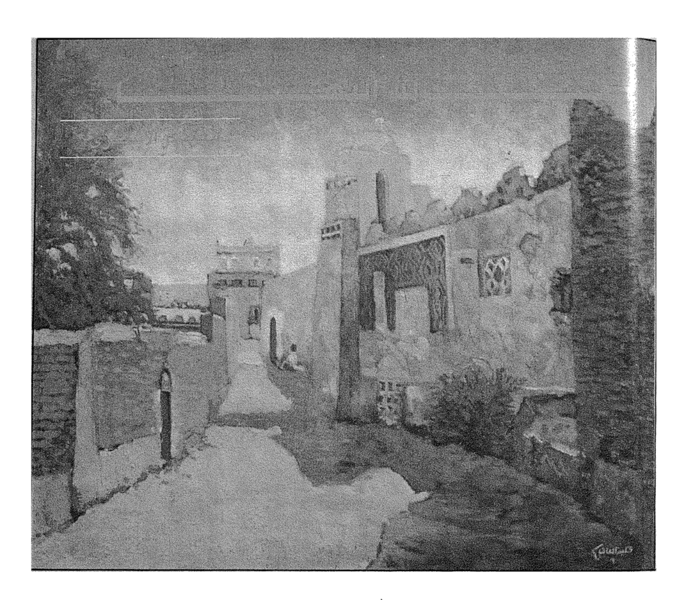
«الشام» عن «حوران».

و«الجزيرة» «عن «حلب».

و«حمص» عن «حماة».

والريح عم مداه.

* * *



ـلف في الشوارع ودار، كـان النهار ألقـا، ضجيج المدينـة يشتت أفكـاره فتوغـل في الأزقة الفـرعية هـروبا مـن نداءات الباعة.وأشعة الشمس الحامية. وهـذا الصيف الذي كان مليئا بكل ما هو طريف وجارح. لذيذ وشاق. زقاق يسلمه الى زقاق يمشي دونما هدف واضح. ولا من فكرة في رأسه يستقر عليها حتى جاء الى باب فخم، من حديـد مشبك. تسيل منه موسيقى عجيبـة، لا تسمعهـا الأذن. لكنهـا تسري في الجو. تستـوقـف أحاسيس، وكـأنها أياد لا عد لها تتشبث بـه، فما كان منه الا ، دخـل الباب فـاذا به يقـود الى درج صاعـد الى الأعلى، درج لطيف بـلاطه يتلامع كـأنه بركـة ماء عند استدارتـه وضعت زهـريات من الفخـار فيها نبـاتات صغيرة زرقاء أوحـت له ببهاء المكـان، الموسيقى الخفية تتصـاعد تهب عليه مـن الباب الـزجاجـي الـذي دخل منـه، صالـة فسيحـة مغلقة مـن غير شبابيك، فيها لوحات غريبة مثبتة على جدران بأحجام مختلفة ، قسم مضاء بأنوار مخبأة في الجدران وقسم معتم.

شجرة تنمـو على هضبة لـونها أصفر وأحمر والشمـس مائلة للمغيب في المقدمة عتمة تتناغم مع الشجرة المعتمة، شفق بعيد، تتنـاثر فيه غيوم تـوهجت حتى يحسبها الـرائي جمانا سائلا. نهار في طريقه الى الزوال، والأشيـاء في طريقها الى عالم الليل، أدخـل جسده في العتمة فغزاه الـرعب فتراجع هـاربا الى دعة الموسيقـى وألفة الصالة، مـن أين يشع النور؟ ورقـة من ضوء زهرة شمس، ذؤابات الشقائق برق في برية. امرأة تلبس رداء شفافا تتطلع الى نـافذة، النافذة متوهجة بـاللون والرداء أبيض، انها تقـف متأملـة مترقبة، حبيب يمر أم رجـل يمضي

* قاص وأديب من العراق.
لوحة للفنان اليمني حكيم العاقل.

خال نفسه ذلك الحبيب ابتسم للمرأة المثبتة جنب الباب سوى أنها لم تبادله الابتسام في الغرفة عتمة ، لابد أن يكون ثمة طاولة للزينة وخزانة، ملابس مبعثرة وجرائد قديمة ومسحوق وحده أشبه بالغبار كان يغطي كل شيء.

حدق فرأى حافة أرض متآكلة عروقها بارزة، معادنها تتلامع حديد ونحاس وفضة وذهب وبلاتين لا تنتمي الى مكان لها سمة أرضية فقط. يتحدر منها شلال ماء، وعليها غيوم عتيقة لحظة الخلق ضباب. خمرة مندلقة من جرار. فينيقيون كنعانيون، بابليون ميديون ، اغارقة نبيذ وجعة. لم يقربهما فم ومساقط مياه وانثيالات ألوان ، أين الفلاح الذي يسير في الطريق خلف حماره المحمل بالعنب والتين وسنابل القمح؟ قالت الحافة للماء كف عن السقوط. قال الماء سقوطي حياتي لوحة خارجة من حلم لوحة غيوم أو بحر ، زرقة وخضرة ومساقط ضوئية ظلال جزيرة أو غيمة داكنة ، مقطع من بحر أو سماء جنة شاب يعزف على مزمار يتكيء على شجرة . حديقة من الازهار. شقائق النعمان سالت من الصورة وغطت جسده ثم سالت بعد ذلك نحو الدرج مرافقة الموسيقى نحو شوارع عاجة بالضجيج لقد نسي خطاه في الأزقة وراحت الموسيقى تفتش عنها. شال البنت لوحة لم تعلق على جدار، والورقة التي سقطت في الحديقة قبل حين هجست لابد بقدوم الخريف.

ضوء بعيد يتخلل الجذوع . شعاع للحاء اللب، للقشرة التي كتب عليها العاشقون اسماء حبيبات وهميات. كن أجمل النساء، ثم يخفت الضوء كلما تقدم الى تموز الراعي . عازف الشبابة في حقول القمح. وقد كان هو نفسه الذي يبعثر موسيقاه في الرسوم وبين الكراسي وعلى بلاط الدرج مد يده وتناول المزمار من بين شفتي الراعي حاول أن يعزف مثله . وحدته أساه فلم يطاوعه لحن أرجع المزمار واكتفى بالنظر . اذ لا خلاص أمامه من متاهة المدينة. لا ملمح للراعي قبل عشرات السنين كان راعيا هو أيضا ، ولا يزال الندم يملؤه لأنه لم يتعلم العزف على المزمار . لن تكون حياته كما هي الآن لو تم له ذلك.

اسطورة بابلية أو دينية حول مكان اسمه الجنة قطوف دانية وجوار وأثمار وأنهار من لبن وخمرة وتلك الموسيقى رداء حلم لامرأة في الضوء داخل السرير، باب مفتوح وشاب عار يحمل كأسا ضخمة من النبيذ وثمة وجه قادم من الظلام خيانة سافرة ترتشف منك الكأس وتفكر بشأن. التوق الى شخص آخر. يحكم بني البشر. لا تكذبي ، يذكره المشهد بصور قديمة كانت أمه فيها تتحمم عارية أمامه يدخله العجب من أسرارها بالعري، نسترجع أمنا تارة نصير حلة وتارة نصير تويجا انظر المرأة الرأقصة قال لنفسه . راقصة وعارية شالها في اللوحة لوحة ثانية.

وكأن تلك المشاهد مقبلات لما سوف يأتي لذلك العناق الأبدي بين الأنثى والذكر منه تتناسل الشوارع والأزقة والحانات والأردية الملونة وأزهار الحدائق المنسقة وتلك المسماة مدينة مضاجعة. هي أصل الحياة حمرة في مكان التواصل دم لحظة ولوج الرجل في المرأة أو لحظة ولوج المرأة في الرجل. تثيث البذار. والضوء الأصفر يؤطرهما كما لو كانا في رحم. انهما جالسان في شعلة من أضواء خضر وبنفسجية وحمر، من أجل ولادة قادمة امتزاج جسدين ومنظر بحري آخر، غيوم في السماء صفراء وبرتقالية كأن شمسا تشرق عليها. أو كأنها شمس شتتها القدم، ولا جدوى من الدوران في الفضاء وثمة زرقة للحظة تمر على كرتنا الأرضية، لحظة خالدة حيث لا يعرف فيها من أين مصدر النور أهو من السماء أم من العين الباصرة الرحم نور والشجرة نور وتلك الصخرة الموشكة على السقوط، من حافة المنحدر، نور هي الأخرى وتلك ينظرها صالة البهاء.

كانت تميس أمامه وكانت الحبيبة في زمن ما. عشتار الراقصة جدائلها تلتف حولها مثل اخطبوط زهرة بنفسج ، مع نشوة وهناك رأس لغزالة بقرنين طويلين امرأته تمثل النساء أجمع، لحظة الانتشاء رقص الجسد بشساعة الابتهاج والحرية ، حين تتكسر الأسوار وتتهاوى القشور القديمة المصنوعة من تعاليم وطقوس وممنوعات وأعراف الجسد ضوء غريب بين الأبيض والأصفر والأخضر ، عازف الكمان شارباه لحظة خروج الموسيقى من الجماد روح الوجود. نافذة دمشقية مقرنصة مع الشبكة الحديدية ، ونباتات متسلقة مع بقع ضوئية صفراء وبرتقالية . بعد قليل سيطل وجه من زمن لا ينتمي الى زمن يتوقع خروجه من بين نسيج القماش وزوايا الاطارات وصفحة الجدار، بل من أرضية البلاط والسقف ذي الثريات والمصابيح لا يرغب أن يرى وجهه لا هو بالذكر ولا بالأنثى مصنوع من موسيقى لا ترى وأطياف وخيالات وغيو دخل اللوحة وقف جنب المرأة داخل الغرفة المعتمة ثم قال للمدينة حدثيني عن نفسك قالت انك الآن فيها.

* * *



هدى حسين *

صوتك يزعجني

هأنذي جالسة صامتة، كجندي خسر آخر رهان لديه، هل تعرف من الجندي؟ إنه الذي تدفعه الأشياء بلا رحمة، ليقتل كل الذين تدفعهم كل الأشياء الى الميدان ثم يقرب وجوههم من صدره هكذا ويصلي ـ يا أخي ـ على أرواحهم. لكنه يبتسم أحيانا ذلك الجندي عندما يخسر آخر رهان لديه.

لكنه لا يبكي مرتميا في حضن امرأته. هل تعرف لماذا لا يبكي مرتميا في حضن امرأته؟ لأنها عادة ما تكون واقفة خلف الباب تتسمع خطواته، تفتح الباب قبل أن يطرقه، وتجري عليه، تدنعه خارجا بثقل بكائها على غيابه، هل تعرف معنى أن يحضر فتحدثه عن غيابه؟

في الليل سنطل معا من شرفة قطار كجنديين قتل أحدهما الآخر من أجل الشرف، الذي استشهد الثاني طبعا من أجله ـ ها نحن نتقابل على شيء ونختلف حوله. أقول لك نجوم الأرض أكثر من نجوم السماء مشيرة الى أعمدة النور ومصابيح المنازل، لأن الأرض لا تحب كتمان سر سكانها، أقول لك رأيت بجعة بيضاء تطير مزهوة بجناحيها، لكنك لا تراها وأنا لا أؤمن بالهلاوس.

هل رأيت الدم من قبل؟ لونه أحمر، دماء الخراف لزجة. لابد أن الدم البشري لا يختلف كثيرا، ترى، لو وضعنا مكان وجوهنا ألوان دمائنا، فهل كنت تعرفني؟ جرب أن تنزل الى الميدان من الصباح الى المساء حيث يتدفق مصابو الحرب بأعضائهم المبتورة والمتهدلة كالماء. أحيانا يسمونهم الشحاذين، وأحيانا يسمونهم المجاذيب. أنا أيضا لي أسماء عديدة أنادي بها نفسي سرا، كتعويذة تعيدني الى محارتي حيث أتضخم كلؤلؤة ابتلعت أنواعا شتى من الجراثيم. هل تعرف أنهم هكذا يصنعون اللؤلؤ؟ لكنهم لا يقولون ذلك عندما يعرضونه في الفترينات.

أنزل الى الميدان ودماء الحيض تسيل بين فخذي.. لا أحب أن يزعجك هذا. فدماء الحيض تشبه تماما ألوان الدماء الأخرى، لكنها سرية كعوراتي . لهذا أتركها على الأرض كدليل على أنني مشيت، وكأثر يدلني عليَّ كلما أردت التراجع. الحذاء الذي أرتديه حذاء أختي، فلا تنخدع لو تخطيت به الاشارات الحمراء. لكنني اخترته وحده من صندوق الأمتعة القديمة النازلة من خيط عذرية ما قبل عرسها. لابد أن الحذاء دار في رقصات حلزونية ضاربا الأرض بانفعال حلاوة روح المذعنين للأشكال الاجتماعية.

ارتديه فتلد أختي طفلا في فبراير، وتمنعني من حمله على قدمي الآثمتين بينما تردد بصوت هامس أسماء ابتدعتها للنهر

---

*شاعرة ومترجمة من مصر.

لوحة للفنانة اللبنانية جنان الخليلي.

أو الاثابة كتمرين على مسؤوليات الأمومة. لكنها لن تشتهي الورود الحمراء كالدم، الحمراء الطليقة كالصراخ الحر، والتي تلفظها بطني الخاوي. ألهذا فعلا ينجب الأبناء أحفادا؟ ليجد آباء الأبناء من يحبهم ؟ ليجد الأبناء ما يهبونه لآبائهم لغفران أيام العقوق الأولى ؟ أبي يلعب معي لعبة السلف الصالح، فيأخذني الى مذابح الخرفان في العيد ليصلب عودي فأخلفه في رعاية العائلة.

ألم أحك لك حكاية الغزالة يا صغيري؟ كان ياما كان في سالف العصر والأوان ـ لأن التاريخ صار من الماضي ـ كانت هناك صحراء تكدست حبات الرمل فيها لدرجة الاختناق، وكانت غزالة تائهة تبحث عن قطيعها. قالت للرمل صادقني فأجابها بشرط ـ في ذلك العصر كان هناك شيء يدعى صداقة، وكانت مشروطة ـ بشرط أن تثيري حباتي كلما جريت فتنفس هكذا قبل الغزالة شرط الاثارة ، ومرت أوقات سعيدة حتى أدركت الغزالة القطيع فالتفتت للوراء ، كانت القصة تمرح خلف ظهرها.

لكن الغزالة سرعان ما اكتشفت وضعها كعدد لا يختلف عن غيره فثارت كالرمال راغبة في التنفس، عندئذ هل الصيادون لشرود غزالة، وانطلقت نافورة من الدم تزين لهم الميدان. قالت الغزالة لجنين كان في بطنها: «ما الذي يفيدني لو رجعت لي؟ الناس ترجع الى ربها على كل حال.. سأفرك لك بعضا من البتلات الحمراء. تمنى أمنية الرمش على الخد باليمين. هل ترى هذه الشجرة؟ فروعها دموية كالشمس. سر كهذا لا يجب أن يتقاسمه أكثر من اثنين، احدهما الشجرة. تقطر من عيني لؤلؤة كلما رأتها فهل تأخذها ثمنا لحفظ السر؟»

بالأمس حلمت أني دمية على هيئة خروف أحاول تعديل أزرار آلة بحجم جدار في هيستيريا لأستعيد صورتي، بينما هناك من يحاول أن يركبني متأهبا للحظة الذبح. أفسدت الحلم حبال من دمي. هل سقطت عليك بعض القطرات؟ صرخت ليوقظني أحد لكن أحدا لم يوقظني . بنصف صداع ونصف ذاكرة تساءلت أين ذهب الباقون . لم يكن الوقت فجرا ، ولم تكن رؤيا مجرد أضغاث أحلام ـ أي الأحلام التي تزج بها الشياطين للناس فتعذبهم بها ـ ماذا فعلت للشياطين ليسرقوا أشيائي ، ويعرضوها على أنوف الكلاب كلما حاولت الفرار؟ هل تعرف المهانة ؟ أن تضطر لشراء كرامتك بالتقسيط الممل لأنك لا تملك شراءها دفعة واحدة وتكون غير مقتنع أساسا أنها الى هذه الدرجة معروضة في الفترينات.

هل تعرف أمي ؟ إنها هنك تغزل بالتريكو بلوفرا لي مثلما كانت تفعل نساء الثورة الفرنسية، كل غرزة باسم شهيد تريد أن تنتقم له أو عدو تريد أن تنتقم منه لا أعرف إلا أن البلوفر يشغل باسمي. أقول لأمي : «أتركي البلوفر وتحدثي معي» فترفض لأنها تريد أن تصنع لي بلوفرا ، أقول لها :«أتركي البلوفر وكلي معي» فترفض لأنها تريد البلوفر أقول لها : «أتركي البلوفر وتعالي نخرج للنزهة» فترفض . تريد البلوفر لي ولا تريدني لنفسها. هل تعرف كيف يتدفق شعور في الـ[illegible]اء؟ أنني أحدثها بينما تطبخ أحدثها بينما تنشر الغسيل ، أحدثها بينما يزداد تركيزها مع فيلم الظهيرة الأجنبي ، وعندما يم[illegible]ني الصمت، تقول للضيوف «طبعها صموت منذ الصغر».

هذه وربة باب عن أمي . لا يمكنني أن أفتح الباب أكثر، ربما تكون نائمة أو نازعة منديل رأسها أو عارية تقيس كرمشات البطن بعد خمس وعشرين سنة من يوم الولادة. مسكونة بهاجس التخلص من التاريخ، تشد الكورسيه وتلعب التمارين الرياضية. أمي ضئيلة جدا كثقب أسود في الفضاء. كبيرة جدا كثقب أسود في قلب «......» . وهذا أمر خطير.

لأنه لو صار قلب «.....» مهددا، سينتشر في الدنيا فزع شرس من الموت، بينما ستزداد الهوة بين قلوب البشر اتساعا هوة سيسقط فيها الملايين على جذور رقابهم، ويسيل الدم النابت من الجذور متتبعا أقدام المذعورين حتى يلتف حولها كثعبان سام. يتخشب المذعورون كمن أعدموا بالكهرباء . ولن يكون هناك من يشد «الكوبس» ليعيدنا الى ألعاب الطفولة. أمي طبعا لا تعرف كل هذا لأنها منهمكة في شغل البلوفر.

ذات ليلة لم يوقظني فيها أحد ظهر لي عزرائيل على هيئة نحلة تريد أن تلسعني كنت كلما أقترب من جزء من جسمي أنحرف به بعيدا . هكذا صرت أبدو للرائي من الخارج مجرد فتاة ترقص في السرير. عزرائيل يصوب نحوي أحد خدامه . تنين بجلد سميك مرصع بقشر السمك يجثم على صدري فأغوص في النوم أكثر هكذا يصبح النهار معجزة وأولد امرأة أخرى. وأقول لنفسي : مازلت،برغم كل شيء تستطيعين التنفس.

أدخن سيجارة لأتحقق من زفيري. ثم سرعان ما أجهض الصور التي يشكلها الدخان في أركان البيت قبل أن تباغتني أمي بعودتها من العمل. وأجتهد في الاختباء وسط اللعب، الدمية تفتح عينيها وتغلقهما لو أدرت أسطوانتها ستضحك ولو قلبتها ستبكي الدمية. تستطيع أن تمشي وأن تقول بابا وماما لكنني أتميز عن الدمية بأطراف لا تنخلع مهما رميتني لأصطدم بالجدران. ثم إني مع كل هذا أستطيع التنفس . لم يأت أحد ليأخذني من مخزن اللعب. لكنني لم أعد أخشى على جسدي من ترابه المتراكم.

أخشى فقط أن أعطس فينكشف أمري كواحدة من الأربعين حرامي الذين صنعتهم من فضلات قماش فساتين أمي ليؤنسوا حكاياتي فلا أعود أخاف من الدمى التي تظهر لي في النوم، والتي عندما أفتح عيني في الصباح. بنصف صداع ونصف ذاكرة، تتبعني الى اليقظة وتستمر في مطاردتي فأصرخ ليوقظني أحد. تقول أمي إنها مجرد ملابس مبعثرة في الظلام بين الشماعة وأرضية الحجرة. وأنا يزداد يقيني أن العفاريت لا تظهر إلا لي، فأصنع عفاريت قماش على شاكلتها،لتحاربها من أجلي. لكنني سرعان ما أدركت ميزة أن يظهر لي عفريت

ويتـ ـني وحدي لرؤيته من دون الآخرين.

كي لي العفـريت أن أهل هـذا البيت يهدرون كرامـة سبت

الغسـ إذ يلقـون إليه بـالملابس بعـد أن نالـوا غرضهـم منها .

وحدّ لي الملابـس أنها لا تجد من تتقـاسم معـه أحزانها التـي

بدأت رائحتهـا تفوح بـآهات مكتـومة إلا هـذا السبت الـرقيق.

حـاولت أن أصلـح بينهما لـولا أن الأحـذية منعتنـي. بخبراتها المكتسبة من امتيـاز النزول الى الشارع علمتني أنـه لا فائدة من محاولة تغيير العالم.

حكت لي أنها ذات مرة أعلنت التمرد على أهـل البيت الذين لا يسكتون عن وضـع أقدامهم في أفواهها فقـادت مسيرة صامتة مغلقة أفواهـها الى الأبد. عندئذ لم يكن من أهـل هذا البيت إلا أن ألقوهـا في المخزن حيث فئران كثيرة وتـراب يأكل جلدهـا. هكذا اكتشفـت الأحذيـة أن لأهـل هذا البيـت طـرقـا رادعة للعقـاب فاضطرت للخضوع الى رغباتهم المهينة مستسلمة لقانون تبادل المنفعة، إذ حظيت بعـد ذلك بحمامات دورية من الـورنيش تعيد إليها نضارتها.

هأنذى أحكي لك عـن أشياء ربما لا ترغب في سماعها، لأنها لو بدت لك ستجعلك رقيقا الى حد الكسر، ولو اعتنقتها ستصبح غير مقبـول من قـانون الجماعـة. لكنني مـع ذلك أستحلفـك أن تسمـع حكايـة الحجـرة ولو مـرة واحـدة في حيـاتك ، قبـل أن تغادرها. كل ليلة كانت الجدران تبكي . لم يكن يحيطها بيت ولا يعلوها سقف أو يقبل ثغرها باب، وكانت ترى في السماء سحابا تبنـي النجوم لنفسهـا عليه بيـوتـا ، والمسكينة الجدران بـدأت تنشع ماء من كثرة البكاء وكادت تنهار.

ذات ليلة سقـط سقف سهوا مـن يد النجمـة، وأخذ يصرخ بحركـات انتحاريـة أن يتلقفه أحـد. لما سمعته الجدران راحـت وجـاءت محـاولة أن تثبـت في مـوقع نـزولـه. حتى تلقفتـه على قوائمهـا . أخذ السقف نفسـا عميقـا وسـألها ما الذي تبغيـه لرد الجميل. قالت الحجـرة: «عين لك علي فتخبرني بصورتي ، وعين على السماء تخبرني بها وأتنـي بنـافذة وبـاب لأكتمـل» سمعـا وطاعة أشار السقف لنافذة وباب فهبطا الى الحجرة.

في الصباح نادى السقف الحجرة أن أنظري طلعت الشمس.

ما شكلها؟

كرة من النار تطلق سهام أشعتها على عيني

ونادت النافذة الحجرة أن أنظر يخرج الناس الى العمل

ما شكلهم

يتدافعون بعيدا كأنهم يريدون الفرار من أمام عيني ونادى الباب الحجرة ألا تنظري فأنت لا ترغبين في النظر.

قالت الحجرة:

صحيـح . ليـت عيـوني هي عينـك التـي لا تطـل على شيء فتغلقها من أجلي.

في المساء نادى السقف الحجرة طلع القمر وأطفاله النجوم

ما شكلهم؟

يتقـافزون مجتـازين حـواجـز السحاب كـأنهم يريـدون الهبوط نحوي ونادت النافذة أن أنظري عاد الناس لأحلامهم.

ما شكلهم يتقلبون كأحلام في دماغ العمارة

وقال الباب للحجرة يا حجرتي لا تنظري فأنت تتغذين على حرمانك بالنظر

صحيح

ليت عيـوني هي عينـك التي لا تطـل على شيء فتغلقها مـن أجلي.

لم يمنـع اكتمال الحجرة بكـاءها أتفهمنـي ؟ ثـم إنك هـذه الأيام لـن تجد بابـا كهذا يجتمـع بالسقـف والنافـذة من وراء الحجرة ليسـاورهما في سبيل إسعادهـا. قال السقف سـأرسم مـن دموعهـا نجومـا وقمـرا على وجهتي المطلـة عليها لتفـرح. وقالـت النافذة سأحـرك ظلال البشر على وجهتي المطلة عليها لتفرح.وقـالت النافذة سـأحرك ظلال البشر على وجهتـي المطلة عليهـا لتفرح أمـا الباب فقـرر أن يصف لها مـن الآن فصاعـدا أحلامها في الليل ثم إن الحكاية لم تنته عند هذا الحد.

حدث أن بنـت عائلـة بيتا ألحقت بـه الحجرة، ففتـح الباب عينه التي لا تطل على شيء حتى ألهته أحـداث العائلة عن متابعة الحجـرة، عندئذ قـررت الحجرة أن تصيـب حواسهـا بالعقـم فتضـامنت معها كل الجمادات وظلت صماء بكماء كفيفة ثابتة في موضعهـا تكره الافصـاح عن سرهـا للبشر الفاعلين لـلأحداث وتنتظـر حتى يحل السكـون لتمارس حيـاتها تمامـا كالـذيـن يكتبون في الليل، عليك أن تصير جمادا لكـي تعايشهم. أن تتخلى عن حواسك كلها لتفتح عليك أسرار حياة أخرى.. هو شيء يشبه أن تتنازل عن وجودك للنوم.

أنت ميـت الآن. لنقل أنـت نائم فالأحـلام التي تـأسرك لن يتركك السرير معهـا للأبد، ثم إنـك مازلت تصدر ذلـك الصوت الذي يخرج مـن أنوف النـائمين ليبرهنوا بـه أنهم عائدون بعـد قليل .تحت هذا الأنف سـأطبع علامـة تستطيع ملامستها علامة تشبـه جملة «حضرت ولم أجـدك . أنتظرك على المقهـى المقابـل للنوم». وهنـاك سـأتذكـر بيني وبين نفسي كم البلـوزة السوداء الذي التمع احتراقا أثناء الكي بـوميض فضي. عرفت ساعتها أن للروح وجودا ملموسـا. وبالامـارة لونها فضي كم البلوزة مات احتراقا ليخبرني بهذا السر.

للجـدران ميزة ألا يـراك أحد وأنـت نـائم إلا بإرادتـك. أن تقول له مثلا «انظر لي وأنا نائم. كيـف أبدو؟ هل افتح عيني بلا وعي مني؟ هل أغط في النـوم؟ هل أتقلب كثيرا؟ هل أخرج ريحا؟ هل أبـدو ملاكـا لطيفا؟ هكـذا تجد من تحدد بصره بـوجودك. فيجيبك بأنك وأنت نائم، يبدو أنك تملك سريرا.

* * *

جورج حنين

ترجمة : بشير السباعي★

آنيــــاس

إنهم ينظرون إليك

العالم برمته في حال تمثيل. كلنا رسل ومبعوثون مطلقو الصلاحيات. عندما أرسل ملك الملوك فيلا الى لويس الرابع عشر، لم يكن هذا الارسال ينطوي على أية دلالة ايديولوجية. لكن الحال مختلفة تماما في أيامنا. إن مشاهير الخياطين وصانعي التحف الترفية، والفرق الرياضية، ومعارض أدوات المائدة تنتقل من عاصمة الى أخرى، ليس لمجرد بيان ما يمكن للمرء انجازه في هذه المجالات المختلفة، وإنما أيضا لكي تكون ضروبا من إعلانات المبادىء المتجولة. إن طرازا جديدا من الثلاجات إنما يصبح أداة للاقناع. سوف يقال إننا يجب أن نهنيء أنفسنا على هذا التمثال من أمثلة التنافس السلمي. نعم، ولكن ما الذي يمكن أن يحدث حين تكف الأداة عن الاقناع؟ لابد، مرة أخرى من تحويل مصانع الثلاجات الى مصانع للأسلحة.

على المستوى الفردي، يشارك البشر أيضا في هذا الهياج الذي يؤدي الى التشوه. ففي كل مكان، جرى إلغاء المرايا وإحلال كاميرات التصوير محلها. إن مجهولين يصورون مجهولين، على مدى البصر، في الشارع وفي المطعم وعند الخروج من المسرح وفي محطات الطيران. وتجرى دراسة الانسان السوفييتي باهتمام خاص. إنهم يأخذون مقاساته كما لو كانوا سيرسلونها الى الخياط. ثم يرصدون أن المذهب الذي أفرز هذا الانسان إنما يتبلور في سمات شخصية وفي أنماط الكلام والتعبير. وإذا كان انسان غير مسجل بعد، فمن المناسب أن توضح كل عينة انسانية معزولة في المختبر أفضل ما فيها للصانع.

أتذكر نصا قصيرا، لكنه آسر، لارسكين كالدويل، عنوانه «آنياس، إنهم ينظرون اليك». هناك نجد فتاة اسمها آنياس تركت نفسها، دون حرص، لمسرات الجسد. وبعد المغامرات المؤلمة التي تنتظر الفتيات العابثات، ترجع الى أسرتها، وهناك تستفيد من تسامح يتميز بالرياء. إلا أنه، خلال تناول الوجبات تتركز كل الأعين عليها كما لو أن وجودها ينطوي على شهادة حاسمة (ضدها)، انهم اذ ينظرون الى آنياس إنما ينظرون الى الخطيئة. وهكذا يجري اختزال شخصها برمته بحيث ينحصر في هذا المعنى الذي تمليه النظرة.

نحن، بطريقتنا أشبه ما نكون بهذه البائسة. انهم يراقبون فينا شيئا ليس هو نحن. وهذا الشيء نرتضي تمثيله. وعملية الاندراج هذه عن طريق التمثل غير المباشر ذي المقولات الضرورية، إنما تنتهي الى ممارسة فعلها بشكل تلقائي. وعند الضرورة - ولكي نتجنب التورط في تمردات فادحة الثمن - فإننا نتصنع ما يزعمون رصده فينا. ربما كانت تقنيات تصريف الطاقة المكبوتة تستمد مبررا من لاوعينا. لكن ضرورات أخرى قد حتمت تكوين زنازين بشرية حقيقية. ونحن نملك، أحيانا، أن نختار بين الاختفاء فيها من تلقاء أنفسنا بالكامل، أو ألا نترك فيها غير شخصيتنا. وهذا هو السبب في أننا مجبولون على الابتسام عندما يدور حديث عن السعادة من جراء اجتماع أناس بسطاء من جميع البلدان لكي يسووا، في حوار صريح وودي، المشكلات التي تمزق العالم. ومن المفهوم أن الناس البسطاء سوف يبذلون أقصى ما لديهم من جهد لكي يتخيلوا الموقف الذي يمكن لسادتهم اتخاذه في حال كهذه، وأنهم سوف يسايرونه "بحذافيره". فما دام الانسان البسيط ليس غير نتاج فرعي للانسان المركب، فمن واجبه الرجوع دوما الى هذا الأخير. وإذا وضعنا أربعة كتاب أو أربعة باعة في المحال التجارية أو أربعة من سائقي القطارات في موضع أربعة من السادة في مؤتمر للقمة، فإن مشكلات العالم لن تحل مع ذلك. فكل واحد من هؤلاء الجلساء المتفاوضين، ذوي الجدارة بهذه الدرجة أو تلك، سوف ينظر الى الثلاثة الآخرين نظرة أفراد بعائلة محترمة الى آنياس.

* * *

★ شاعر ومترجم من مصر.

اللوحة للفنان البحريني عدنان الأحمد

صـــورة البطال الذي كان يـ..

وجـــدي الأهـــدل *

منذ سبع سنوات وأنا أتلقى التعازي ، لقد مات أنفي.

لست حزينا الآن، ربما فقدت متعة تشمم أثداء النساء، لكن لا بأس ، فالملايين أيضا لا تزال أنوفهم على قيد الحياة ولكنهم لا يتذكرون شيئا عن الوهية تلك الرائحة.

منذ سبع سنوات اكتشفت وجوده.. نظرت في مرآة المغسلة، فلاحظت نقطة سوداء في تجويف أذني اليمنى بحجم رأس القلم.

ظننتها شامة عادية ظهرت بمناسبة حرب الخليج، وعندما انتهت الحرب لاحظت أن النقطة السوداء أصبحت بحجم محيط غطاء القلم.

لست قلقا ولا أرغب في رؤية الأطباء ليكن ما يكون سأعيش ما يكفيني من الوقت.

كنت أفكر في شراء مـرآة جديدة. لست أدري كيـف اعتقدت أن مرآة المغسلة مشروخة. أتقدم بـالشكر الى مجبوبتي (سـهام) لأنها جعلتني أوفر قيمة المرآة الجديدة. عندما صارحتني همسا بأن في وجهي شرخا يمتد من جبهتي وحتى أرنبة أنفي.. يرحمه الله!

بين زلزال وآخر كـانت ثمة شظايا دقيقـة الحجم جدا تهل من وجهـي ذي الاصفرار الخريفي. لا أحـد يدرك مقـدار الهلع المروع الذي ينهش انسانا ما بدأ يفقد ملامح وجهه تدريجيا..

آخر مرة تسكعت بشارع (حدة) كـانت قبل سبع سنوات ، أذكر أنـه ترك عندي انطبـاعا غموضيا عـن نوعية الجلـد الذي يـرتديـه سكـانه.. مـا زاد في شكـوكـي أن الهواء كان مشبعـا بالرغوة! كانت المحلات التجـارية تلعب ليلا (القفز فوق الحبل) وتستخدم الشريط الاسفلتي حبلا. كانت الشقق السكنية ساحة شطرنجية عظيمة الأبعاد ، وكنت أشـاهد المباراة وأنا جالس في استوديو تصوير منخفض كجحر على الهواء مباشرة.

أملت أن أشاهد وجه امرأة حسنـاء، لكي تهبني فألا حسنا قبيل ولـوجي الى بيـت صاحبـي الذي أنـا بصحبته الآن. لكـن

---

* قاص من اليمـــن.

حاستي السادسة افترسها اضطراب شديد، عندما شاهدت امرأة لها جمال صارخ يجعل القلب يثب بين الضلوع لوعة، الا أن نصفها السفلي كله كان هيكلا عظميا، جعل قلبي يثب فعلا من بين ضلوعي ويفر الى أحد الأزقة الخلفية ولم أعرف بعد ذلك الى أين ألقت بي المقادير.

استفزني احساسي بأن عرائس البحر، قد نقلن نشاطهن الى البر. وأن مصائرهن تأدلجت منذ أتقن اللعب بذلاقة الافيال وأصبح اسمهن الحركي (عرائس القبر).

حاولت التخلص من دعوة صاحبي، يا الله لقد كان في تلك الليلة أشبه بقفل ضاع مفتاحه في جوف كلب اصطادته احدى الأرامل لتبحث عنه في سريرها.

كان يسكن في فيلا فخمة ، ادخلني الى الديوان العربي ثم غادر مرة أخرى بعد مكالمة هاتفية مقتضبة وتركني وحيدا.

كان دفتر مذكراتي ملقى بإهمال عند أرجل الداعة المتأنقة ذات الفتحات السبع وكأنها لعبة هوائية في مدينة الملاهي فكرت بمقدار المتعة التي سأجنيها من قراءة صفحات صاحبي المحدث النعمة حول مغامراته النسائية.

بتلهف قلبت صفحات الدفتر ، ولفت انتباهي تمعن واضح لبضع صفحات، حزرت انها كانت أثيرة لديه، فصممت على قراءتها.

(.. انها نهايتي . هذه السطور وصيتي الى الموت. لقد استنفدت كل وسائل المقاومة ولم يبق أمامي سوى الكتابة. ربما لاتسلي ، ربما لاخفي رعبي من انطفاء حياتي.

... أليس لديك شيء ما تندم عليه مثلي؟ أليس ثمة سر صغير تود دفنه في ركن قصي من ذاكرتك؟ ذلك السر الذي في يوم من الأيام قلب حياتك رأسا على عقب وجعلك تغير نظرتك للحياة برمتها؟ أنا أيضا عندي سر صغير جدا، يخصني وحدي، لايزال حتى الآن يؤرق حياتي، أود أن أبوح به ولكن.. أنا الآن أكتم السر بداخلي وكأنه مارد بداخل قمقم رأسي، ولكني اذا سمحت له بالخروج ، فلسوف يحتويني هو وأصبح أنا الحبيس في قمقمه الذي كان له!

أن اثقل شيء حمله الانسان هو السر. وأنا صرت طريح الفراش محموما على وشك الانهيار. والاطباء لاحظوا الاعراض الغريبة التي انتابتني ، وخصوصا استشراء البقعة السوداء في الجزء الأيمن من وجهي، ونصحوني بأن اتخلص من سري بأسرع ما يمكن قبل أن يسبب لي الوفاة.

لمن أفشي هذا السر وأضمن انه لن يفشيه؟ ان هذا السر اذا ما ذاع وانتشر فسيقتلونني بالرصاص.

هكذا اتخذت قرارا بتجريب علاج مشكوك في قدرته على ايقاف زحف البقعة السوداء على جسدي . وقبل سبع ساعات فقط من لحظة كتابة هذه السطور عزمت على كتابة سري في هذا الدفتر برغم المخاطر في عثور أحدهم عليه.

وما إن وضعت رأس القلم لأكتب سري وبالكاد أثبت نقطة سوداء صغيرة حتى كانت البقعة السوداء تفر هاربة الى ركن غرفتي ، تنهدت بارتياح وكأنما أخرجت جنيا من جسدي. ثم فكرت فيما لو أني واصلت كتابة سري على الورق فانها أي البقعة السوداء ستتضاءل حتى تختفي تماما حينما أنتهي من اعترافي.

وما إن كتبت كلمة (أعترف) حتى شاخ القلم في يدي وانحنى ظهره. ثم توكأ على سبابتي بعد فقدانه البصر. ظللت مشدوها دقائق عديدة اراقب ما يحدث لقلمي من ظواهر مرعبة بذهول عميق، ما لبث بعدها أن أطلق تأوهاته الأخيرة مختنقا بسري، وصار في يدي جثة هامدة. كانت يدي ترتعش وعروقها ترسل نبضات غريبة، ووجهي محتقن يكاد يتفجر بالعرق، وأنا لحظتئذ أشعر بدوار رهيب جعلني أهذي.. كنت على وشك الجنون!

وقبل الجنون بلحظة ، حانت مني التفاتة أضاعت مني آخر فرصة في النجاة.

اتسعت عيناي بشدة وأنا أبحلق بخوف هائل في ذلك الشيء الرهيب الذي انتصب أمامي. كانت البقعة السوداء قد تضخمت واستطالت حتى أصبحت في حجمي تماما. وقد برزت منها سبع أذرع لا تكف عن الدوران البطيء.

تبخر الدوار وكل أعراض الجنون، وابتعدت مذعورا حينما رأيت البقعة السوداء تريد الانقضاض علي ، قذفتها بالكرسي . فغاب الكرسي في المجهول ، عندئذ شعرت بالرعب الشديد من تلك البقعة السوداء المسطحة تماما كحد الجنبية ، فأين اختفى الكرسي وليس ثمة جوف لهذه المصيبة المخيفة؟ رحت أقذفها بكل ما تقع عليه يدي من أثاث الغرفة، رميتها بأشياء حادة ثقيلة غابت كلها في واد سحيق ولم أكن أسمع أي صوت ارتداد لها.

كانت تتحرك ببطء يمكنني بسهولة من مراوغتها وبعد فشل كل محاولاتي لهزيمتها، انهارت شجاعتي وقررت أن ألوذ بالفرار.

أحسست أن خازوقا بطول (وادي حضرموت) يخترقني عندما لم أجد باب الغرفة، هرولت الى النافذة ، هي الأخرى لم تكن موجودة.

انهمرت الدموع من عيني عندما أيقنت بأنني مسجون في غرفتي ، مرت سبع ساعات وأنا أهرب من ركن الى آخر في مطاردة مضنية بطيئة ، أصابتني بالانهاك الشديد جراء الضغط العصبي المدمر الذي تعرضت له أكثر مما هو خور جسدي.

هأنذا استسلم ، اتكوم في احدى الزوايا ووجهي الى الجدار وأنا أتنفس بصعوبة شديدة. وقد أصبحت مبللا تماما بالعرق. ممسكا هذا الدفتر بيمناي،وأنا أخط بدمي النازف من ابهام

بسراي التي أبصم بها تفاصيل اختفائي ،وحين مازلت أؤمل أن بامكان الكتابة تغيير ميكانزم الاختفاء أو على الأقل جعله يحدث في عالمين!

رويدا رويدا، راحت البقعة السوداء تبتلعني من أخمص قدمي بهدوء قشعريري، ولاحظت اختفاء جسدي البطيء للغاية في شيء مظلم يصعد من تحتي الى أعلى.. أعلى.

يداي مرفوعتان لتواصلا الكتابة. الحياة ، ها هي ذي البقعة السوداء تلتهم عنقي.. عما قليل سأصبح محبوسا في القمقم الذي كان لسري ، الذي سيحتويني ويحرص جدا على أن أبقى، أنا سر خاص به لا يمكن أبدا أن يبوح به لأي كائن من كان.

لذلك أحذرك منه عندما تقابله ، لكيلا تلقى ذات المصير السوداوي، وينجح سرك في الانقلاب عليك فيتسيدك! متأكد أنا من أنه سينتحل شخصيتي وسيعاشر زوجتي بدلا مني، وسيعبث بأموالي وأشيائي متخذا اسمي ولقبي، ولكنه ليس أنا بالطبع.

صدقني أنا لست أكذب أبدا عندما أخبرك بأنني سأتحول الى سر صغير مدفون تحت حراسة مشددة في ذاكرة الشخص الذي قد تراه يوما ما يمشي أمامك ، فما ذلك الشخص المزيف عني ان هو إلا سري الصغير الذي حرصت دوما على مواراته عن الأنظار، وحتى عن ذاكرتي.

لم أعد أرى الآن .. أكتب معتمدا على ذاكرتي ، لقد التهمت البقعة السوداء عيني. أشعر بخدر نومي في المخ.

ربما أنت لا تصدق هذه الواقعة الحقيقية ، برغم أن الكثيرين مصابون بهذا الالتباس.. أتساءل أنه إذا كانت هناك آلات تميز بين العملة الصحيحة وبين العملة المزيفة ، فهل يمكن أن تخترع آلة تميز بين الانسان الحقيقي وبين الانسان المزيف؟

على كل حال لست وحدي البضاعة المغشوشة في.. هذا.. ا.. ل. عا... ل..).

عندما تركت دفتر مذكرات صاحبي يفلت من بين يدي، داهمتني أغرب الأحاسيس التي يمكن ورودها على البال، أيمكن أن يكون صاحبي الذي جئت أنا وهو يدا بيد الى هذه الفيلا ما هو الا شخصية مزيفة؟

يا خفي الألطاف ، كيف انقذ صاحبي الحقيقي بل أين أجده؟

يا رب القيامة، كيف سأقابل ذلك الشخص المزيف عندما يعود بعد قليل بعيد اكتشافي حقيقته؟ كيف سأتصرف معه، وهل يجدي ابلاغ السلطات عن حالة التباس هي برمتها غير مادية وهو الأمر الذي تمقته الشرطة؟

اصطكت ركبتاي رعبا سمعت باب الفيلا الضخم يفتح.. قررت فجأة نسيان كل شيء وأن اتصرف معه كأن ما كان . أعدت دفتر المذكرات حيثما كان، ورحت أتأمل محتويات الديوان العربي لابدد مخاوفي. كانت هناك سبع ساعات جدارية تشير الى التوقيت المحلي في سبع عواصم أجنبية،وكان عجيبا للغاية، أن أحاول معرفة الوقت في بلادي أثناء رؤيتي لتلك الساعات التي لم تكن مهتمة بوقتنا. وأما ساعتي فقد توقفت الى الأبد وأحملها للزينة تنهدت مقلتا استغاثة كئيبة:

– يا أول، لماذا قدرت علينا أن نعيش في أزمنة الآخرين؟

انقبضت روحي فورا وجف حلقي عندما رأيت صاحبي المزيف يدخل متمهلا. نظر الي بتودد، ثم راح يتأمل صورة فوتوغرافية كبيرة لها برواز مطلي بماء الذهب. كانت الصورة سوداء حالكة تماما. ولست أدري كيف خطر على بالي فجأة أن تلك الصورة ما هي الا صاحبي الحقيقي الذي التهمته البقعة السوداء!!

كدت أصرخ .. حاولت .. كان فمي محاطا بابتسامة ملائمة لظروف المرحلة.

انتزع الصورة السوداء من الجدار، فرأيت خلفها خزانة سرية تنبعث منها رائحة جثث متفسخة.. أخرج الصورة السوداء من البرواز ثم شققها نتفا صغيرة ثم أحرقها باستمتاع وتلذذ مقزز في منفضة السجائر..

امتدت يده إلي وأدخلني في البرواز، ثم أعاده حيث كان في الجدار ليستر خزانته السرية العفنة عن انظار الناس.

نعم لقد كنت أنا صورته الفوتوغرافية الجديدة آنذاك.

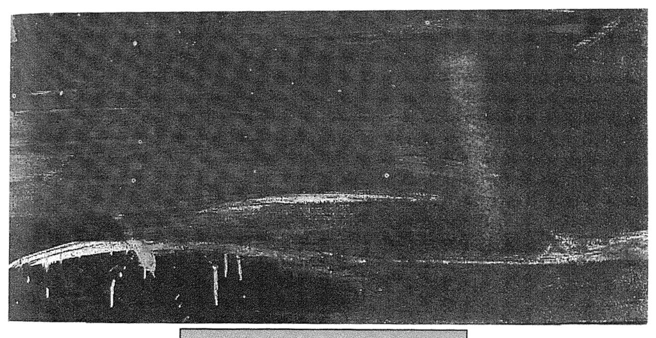
ذلك هو ما حدث قبل سبع سنوات.. أما الآن فأعتقد أن وجهي قد فقد كل ملامحه، وأن الشرخ الذي يمتد من جبهتي الى أرنبة أنفي قد امتد الى المكان الذي كان يشغله قلبي، ذلك الذي لاأزال حتى الآن لا أعرف أين القت به المقادير .. آه يا قلبي لماذا تركتني؟ كل عصر، كنت أسائل حبيبتي (سهام) عن أخبار النقطة السوداء في أذني اليمنى. كانت الخزانة السرية القابعة خلفي مباشرة تزداد عفونتها المثيرة للقيء والتي تجعل العروق تنتفض اشمئزازا مع تزايد حمولتها من الجثث المتفسخة يوما بعد يوم.

كانت حبيبتي (سهام) تخبرني يوميا بالتقدم البطيء للنقطة السوداء على جسدي. كنت انتظر بفارغ الصبر كما ينتظر مريض السرطان قدوم الموت، انتهاء النقطة السوداء من التهامي. لم أعد أرى شيئا . حبيبتي (سهام) اخبرتني أن صورتي قد أصبحت سوداء كظلام ليلة عاصفة. همست (سهام) في روحي بأن صاحبي المزيف قد دخل الديوان العربي وبصحبته صورته الفوتوغرافية الجديدة الناصعة الألوان المحاطة بابتسامة ملائمة لظروف المرحلة تأملني باشمئزاز برهة من الزمن، ثم انزلني الى الأرض واخرجني من البرواز ، شعرت به يشققني نتفا صغيرة.

شعرت بقداحته تقترب مني وأنا ملقى في منفضة السجائر .. بعد ذلك لم أشعر بأي شيء.

* * *

الكارثة



محمد بن سيف الرحبي *

الجلسة الأولى

القاعة الواسعة ، والمزينة من كل جانب كأنها بقايا أساطير ألف ليلة وليلة، القاضي بلحيته الكثيفة يقبع وراء طاولة مرتفعة، من وراء نظارتـه السميكة أطال النظر في الجالسين.. هـو واقف كالعصفـور الجريح وسـط غابة مـن الصقور يحسبهـا تنقض عليه اللحظـة قبل التـي تليها ينتفـض القاضي سـائلا بطريقـة درامية

- لماذا سرقته؟
- لم أسرقه.
- لكن هناك العشرات شهدوا بأنهم رأوك تسرقه!
- لم يشاهدني أحد أسرق شيئا
- اذن لماذا ـ تعتقد ـ انهم فعلوا ذلك؟!
- ....

يصلح القاضي جزءا من هندامه الناصع البياض، ويرتد الى الـوراء قليلا على كـرسيه الكبير رافعـا نظارتـه قليلا يتفحـص الواقف في الاطار الخشبي.

- الاعتراف أفضـل لـك ، يجب أن تكون مـواطنـا صـالحا كالبقية.. لماذا سرقته ؟!
- أنا لم أسرقه وانما .. أخذته.

سرت همهمة بين الجالسين وراء الطـاولات ، الطاولـة الكبيرة المزخرفة ، والأخرى الجانبية ، وشيء مختلف بين من هم أمامها.

★ قاص من سلطنة عمان

- ما الفرق بين السرقة والأخذ؟!

- ....

- لماذا تجمد لسانك؟ .. لقد أخرسك الحق.

- ....

يلتفت القاضي الى اثنين عن اليمين والشمال يكتبان افادة المتهم، وحين تأكد أن أقلامهم مستمرة في الكتابة ابتسم حتى رأى الجالسون أسنانه الصناعية الجميلة، نظر الى المتهم متهكما

- من يسرق الشيء الصغير يمد يده الى ما هو أكبر.. لابد من قطع يدك.

فجأة انفرجت أساريره. ، وبدا كأنه يريد أن يفتح فمه. الا أن سعلات القاضي تواصلت بشكل يدعو للشفقة، وحين انهى نوبة السعال، كانت عيناه مفزعتين وحشرجة في صدره تتردد كالعاصفة.

- يا سيدي قلت انه كان شيئا صغيرا، وكل الشهود وصفوها بالكارثة؟!

- أرى فصاحة قد خيمت عليك.. ما أخذته ليس صغيرا، انه شيء غال، كان سلسا وجميلا.

- لكن يا سيدي ... كان فارغا.

جحظت عينا القاضي ، واحمر وجهه، ازدادت درجة الحرارة، وارتفع الضغط داخل القاعة، ومن فيها ، مسح القاضي جبهته بمنديل ورقي معطر، يفهم شخص هناك ما دار ويدور فيصيح : رفعت الجلسة.

الجلسة الثانية

في نفس المربع الخشبي ، يقف بخشوع الموت. تتأمله الوجوه برغبة غير محددة يغوص في نفسه أكثر، كلهم قضاة.. وحده المتهم.

يفتح أحدهم كتابا سميكا، وتنهال الأسئلة على المتهم.

- كم راتبك حتى تضطر الى مد يدك الى مال الغير؟

- هل أقول الرقم الموجود في دفاتر العمل أم الذي يصل الى صافيا؟!

ضحكة خفيفة لا تعبر عن الوضع المتأزم.. السؤال الاجابة يزيد من حدة الصمت والترقب ، كأنها صلاة جنائزية ، الصمت يمر بدقائقه كأنه الدهر.

- كفاك تذاكيا وأجب ، وإلا ....

- يا سيدي ، ثلاثة يتقاسمون معي راتبي المقدر بمائتي ريال في ورقة التعيين .

- انك تكفر بالنعمة.

- ....

- هل تنكر انه أصبح الآن لديك؟!

- لا .

- أخذته اذن بعد طول انتظار وترقب.

- نعم، ولكنني أخذته من سلة المهملات، أخذته بعد أن أحسست انه فارغ.

- انت تعترف بالسرقة؟!

الأمر لمن يهمه الأمر.. رفعت الجلسة.

الجلسة الثالثة

الوقار يعم المكان، يدخل غارقا في صمته، يتخيل ذلك البائس الذي يدخل في اليوم الواحد عشرات المرات حاملا الشاي والقهوة، والاوراق، وأشياء أخرى الى سعادة المدير ، تثقل كاهله الاهانة ، تدمي أدميته، وحين يعود الى البيت تقول له زوجته مواسية «علشان خاطر الأولاد» .. يصمت أمام تعزية زوجته ولكنه يقول لصاحب المكتب الوثير «أتمنى رضاءكم » و«افضالكم علينا وعلى الأولاد».. والراتب يعزف مقطوعته القديمة.. يا من تقف وراء الكرسي .. الراتب يبكي أيام الشهر الأولى وأبكيه بقية الايام.. يشرب المدير قهوته الصباحية من الفنجان الخامس ، وبقايا الأربعة السابقة تراق كأنها الكرامة.

الحكم

إن العدالة هي مصدر فخرنا، وهي الميزان الذي تخضع له كافة نواميس الطبيعة، وبعد الاطلاع على ما جاء في المحضر، وما سمعناه من اعترافات المتهم، ولأنه مد يده الى ما ليس له، وحتى لا يوجد بيننا سارق فإن العدالة تقضي بمعاقبة من تسول له نفسه المساس بهذه النعمة التي نعيشها و............

الواقف هناك ، في المربع الخشبي تتماهى الكلمات في أذنيه، والصور تزداد ضبابية.. مساند ساقيه تتباعد، كأنها مجاديف مهترئة لسفينة تغوص مع عاصفة حمقاء الى الهاوية، وذلك المتكلم لا يزال يقرأ «ان الله تعالى أمر نبيه بكلمة اقرأ، فهي البدء، والبرهان الكبير على قيمة الكلمة، وعندما سرق المتهم قلم المدير فإنه أنكر ما قام به ذلك القلم، وارتكب جريمة شنيعة في حق العدالة» بعد دقائق أصبح المربع الخشبي فارغا..

.. بعد دقائق كان هناك امتلاء آخر.

* * *

حالة طوارىء

محمد المنسي قنديل *

سمعت صوت طرقاته خافتة فوق الباب الخارجي. شعرت بخوف مفاجيء، لأنه لم يستخدم الجرس وفضل هذه الطريقة الهامسة، كان الصمت سائدا حتى أن ذرات السكون قد تراكمت فوق بعضها، الشارع الذي لم يكن يخلو من السيارات والشاحنات أصبح قفرا. الريح خائرة. وقطرات الماء التي كانت تتساقط دوما من الصنابير توقفت . حتى الثلاجة القديمة كفت عن الطنين.

وقفت مترددا والطريق يعود خافتا ملحا.

حركت الباب في فتحة ضيقة فبدأ وجهه المستطيل ضائعا في الفتحة. خشيت أن أخبيء النور ودخل هو مسرعا وأغلق الباب خلفه وهو يتلفت حوله بحذر وقال هامسا:

- هل مازلت وحدك؟

كنت أكره دائما صياغته للسؤال بهذه الطريقة التي تذكرني بأنني وحيد. بلعت ريقي مداريا ضيقي وأنا أقول.

- كيف خرجت رغم حالة الطواريء؟

قال في سرعة تعرف أنني لا أهتم بذلك..أرتد ثيابك سنهبط معا.

شيء آخر كنت أكرهه فيه. ذلك الغموض الذي يحيط به نفسه. غموضا جعله شخصا كئيبا مثل يوم ضبابي . هتفت وأنا أتراجع

-- سوف تعرضنا للقتل. لقد أعلنوا أنهم سوف يطلقون الرصاص الحي

قال بحدة ونفاد صبر هيا لا تضيع الوقت.

سرت الى غرفة النوم وأخذت أغير ملابسي في تردد وحيرة. نظرت من النافذة الى الشارع.

لا أثر لمخلوق . لا شيء يتحرك إلا بعض الكلاب الضالة . أعمدة الاضاءة لم تشتعل بكامل طاقتها بعد . لم ينبعث منها سوى أضواء شاحبة. والسماء أيضا داكنة الزرقة جرداء بلا نجوم.

★ قاص من مصر

عدت إليه . كان مازال واقفا في نفس المكان بالقرب من الباب متأهبا للخروج . عاودت سؤالي مرة أخرى دون جدوى

- الى أين سنذهب .. ومتى سنعود؟

لم يأبه بالرد علي. اندفع خارجا فاندفعت خلفه. تقافز على الدرج المظلم وأنا أتعثر.

سيارته أمام المنزل. ترتعش في وهن بسبب محركها الدائر كيف أمن أن يتركها هكذا؟

ركبت بجواره وقبل أن أغلق الباب جيدا كان قد انطلق.

لم أكن قد شاهدت المدينة أبدا بهذه الصورة. مدينة مغلقة . منازلها ونوافذها ومحلاتها وأكشاكها الخشبية، شوارعها مليئة بأكوام القمامة.

أشبه بحيوان عاجز مستلق على الأرصفة . عربات المترو معطلة. والأتوبيسات متكومة في الميادين وعربات الباعة الخشبية مقلوبة ومحطمة. هتفت مدهوشا.

- لا يوجد أحد حتى رجال الجيش المكلفين بحفظ حالة الطواريء غير موجودين . المدينة كلها تبدو ميتة بلا بشر كأنها قد أصيبت بالوباء.

قال وهو يزيد من سرعة السيارة.

- لقد انسحبوا . عادوا جميعا الى الثكنات . من الأفضل ألا يبقى الجيش داخل شوارع المدينة لفترة طويلة.

هتفت حائرا : هل انتهى التمرد؟

قال متصنعا الدهشة أي تمرد؟

هل كان يسخر مني..؟ قلت في إلحاح؛

- تمرد جنود الأمن المركزي.

قال في استهجان : آآه

ثم صمت. بدا مستهينا بكل ما حدث . زم شفتيه وواصل الضغط على مقود السرعة فازدادت السيارة جنونا. عبرنا كل الاشارات الحمراء. وسرنا في عكس اتجاهات السير واجتزنا كل التقاطعات التي يجب عدم الدخول فيها ولا شيء يقابلنا أو يعترض طريقنا هتفت حائرا

- لا أصدق أننا جلسنا ثلاثة أيام في منازلنا ونحن نرتجف من الخوف دون أن يكون هناك أي تهديد في الشوارع.

قال بنبرة يسودها الزهق من كثرة ملاحظاتي.

- الشوارع كانت خطرة بالفعل. وكما قلت أنت كانوا متأهبين دوما لاطلاق الرصاص الحي وقتل أي شخص. وقد حدث هذا بالفعل. قتل البعض وهناك عدة إصابات في المستشفى.

كنت قد سمعت صوت إطلاق الرصاص بالفعل. وسط هدأة الليل ورعبه وظلمته لحظتها خشيت الاقتراب حتى من

النافذة أو إضاءة النور. تقرفصت في أحد أركان الغرفة وخبأت رأسي بين ركبتي . شعرت بعدها بالخجل ولم أجرؤ على قول هذا.

حاولت أن أجره الى المزيد من التفاصيل تساءلت:

- أين ذهب الجنود إذن؟

- قلت لك من قبل .. انسحبوا..

- هل انتهت حالة الطواريء؟

- لنقل إنها على وشك الانتهاء لأنه لم يعد هناك ما يبررها.

قلت في إلحاح طفولي:

- التمرد انتهى إذن؟

قال في إيجاز : سترى بنفسك.

وواصلت السيارة انطلاقها . خفتت الأضواء، وتراجعت البيوت وتكسر الأسفلت. تحول الى بقع متفرقة ثم اختفى تماما لم تبق تحت إطار سيارتنا إلا صخور صغيرة متكسرة تجعلنا لا نكف عن التقافز . اختفى كل شيء. وغاب كل شيء وأصبحنا فجأة وسط خلاء شاسع ومظلم وممتد. انفرش ضوء السيارة أمامنا فرأيت الرمال ولمحت حواف الهضاب المظلمة ترتفع على جانبي الطريق أصبح الهواء ساخنا مليئا بأنفاس الصهد فصرخت في فزع.

- الى أين تمضي بي . إنها الصحراء. أنت تدرك أنها الصحراء المظلمة حيث لا طريق ولا دليل.

كف عن اللعب بي .. ليس ذنبا إنني وثقت بك وانقدت خلفك...عد فورا.

أوقف السيارة وأطفأ أنوارها فجأة . ساد الظلام والصمت وسمعت صوته يهتف بي.

- إنزل لو أردت .. أفعل شيئا لو استطعت.

كان صوته غاضبا وحانقا وشريرا . رأيت عينيه تبرقان رغم الظلمة. هبط وأغلق باب السيارة فأسرعت بالهبوط خائفا من أن يتركني وحدي. تعودت عيني على الظلمة فاستطعت أن أراه وهو يقف أمامي متحفزا هتف بي:

- الى متى سوف تبقى مفزوعا من العالم هكذا.. لماذا لا تخرج من داخل هذه النفس المريضة بأحلام اليقظة التي حبست نفسك فيها.

لم أدر بماذا أجيبه.. أو أن الموقف مناسب للرد عليه أم لا؟ ارتفعت نبرات صوته وتحولت الى صيحات يرددها الصدى القادم من خلف الهضاب:

- لماذا لم تتزوج حتى الآن؟ لماذا لم تكف عن إعطاء النصائح للآخرين؟

لماذا لا تغامر وترتكب أي خطأ مثل بقية البشر؟ ماذا تنتظر .. من تنتظر على وجه التحديد؟

ظللت صامتا. أحسست بطعم الرمل في فمي. كنت لا أزال مباغتا بهذه الثورة المفاجئة.

لا أدري عن أي شيء يتساءل. هل يتحدث إلي؟ أم الى ذلك الخلاء الموحش الذي يمتلكنا في قبضته؟

واصل الصياح وهو يلوح لي بأصبعه :

- سوف تكف عن الأسئلة منذ الآن فصاعدا .. وسوف تكمل معي المشوار الذي بدأناه وإلا تركتك هنا وسط الصحراء.

ركب السيارة وقبل أن يغلق بابه كنت قد ركبت بجواره . لم أجرؤ على التنفس بصوت ملحوظ حتى لا يزيد هذا من هياجه وعادت السيارة للتقافز فوق الرمل والحصى. والهضاب المنخفضة.

وأخيرا بعد رحيل طويل حسبت أنه لن ينتهي . رأيت أضواء واهنة تلوح من على بعد. سراب ليلي واهن. زفرت في ارتياح. بدأت الأضواء في الازدياد. كشفت قليلا عن وجه الصحراء وبدت الهضاب التي تحيط بنا أكثر وضوحا ثم بدأت الضجة في الارتفاع التدريجي. كانت هذه أضواء سيارات. ليست عادية. ولكن شاحنات ضخمة. عربات مصفحة ودبابات ومدافع مقطورة. كتل مظلمة ينبعث منها طنين معدني متواصل. جنازيرها الضخمة تطحن الصخر وهي تدور حولنا. ثم بدأت أشباح الجنود في الظهور. صفوف متتابعة منهم يسيرون في مربعات على رؤوسهم الخوذات وأطراف الأسنة المدببة ترتفع من فوق أكتافهم. امتلأت الصحراء بنداءات التمام والتجمع. تهادت سيارتنا البالغة الضآلة بينهم دون أن يأبه أحد بالنظر إلينا. لم أستطع أن أخفي انفعالي أو أطيع تحذيره لي بعدم إلقاء أي أسئلة .. هتفت

- ما هذا .. هل يستعدون للحرب؟

- أدهشني أنه رد عليّ هادئا

- حالة الطواريء انتهت داخل المدينة ولكنها لم تنته هنا ..

مر من جانبنا رتل من الدبابات. بدت على قمتها رؤوس الجنود وهم يتطلعون الى أفق بعيد مظلم. شجعني أنه تجاوب معي أخيرا:

- التمرد مازال قائما إذن

قال في حدة:

- هل كنت تعتقد أن هذا التمرد الذي قام به بضعة من الجنود التافهين من الأمن المركزي هو السبب . هل تتصور أن إعلان حالة الطواريء والسماح بنزول الجيش الى المدينة كان من أجل هؤلاء . يكفي أن تقدم لهم وجبة ساخنة كل يوم أو بضعة جنيهات كل شهر. ولو استلزم الأمر يمكن وضعهم

جميعا داخل أحد السجون المركزية . إعلان حالة الطوارىء يستحق أمرا أهم من ذلك.

قلت في ضيق: ما هو هذا الأمر المهم؟

اكتشف أنه قد تحدث معي أكثر مما ينبغي فعاد لغموضه قائلا

- سوف ترى بنفسك.

دخلنا بالسيارة خلف حاجز من الأسلاك آسوار من الأسلاك المتكورة والممتدة من السهل حتى قمم الهضاب الرملية. رفع حارس مسلح يده ليوقف تقدمنا.

رفع المصباح الذي بيده ليتأمل وجوهنا بدا أنه قد تعرف على وجه صاحبي . تقدم بضعة جنود آخرين وخبط أحدهم على مؤخرة السيارة. فتح صاحبي الحقيبة دون أن يتحرك من مكانه. راقبتهم بواسطة المرآة الجانبية وهم يرفعون المصابيح لاعلى ويفتشون الحقيبة بكل دقة أغلقوها وأشار لنا أحدهم أن نواصل السير. تناثرت حولنا الخيام والأكواخ الخشبية . كان في مواجهتنا برج خشبي عال على قمته مصباح متحرك يقوم بمسح المكان في دورات متصلة.

لم أجرؤ على التفوه بأي حرف . كل ما يحيط بنا كان باعثا على الرهبة . بدأ جسدي في الارتعاد دون أن أستطيع التحكم فيه. لم يكن الجنود يكفون عن الحركة من حولنا وهم شاهرو الأسلحة كان من الواضح أن شعور الخوف يجتاح الجميع. توقفت السيارة وترددت قليلا قبل أن أهبط تقدم أحد الجنود وفتح الباب بسرعة وظل واقفا كأنه يأمرني بالامتثال والهبوط.

كان أمامنا مبنى من الأحجار القديمة. جدرانه لامعة من كثرة الرطوبة والطحالب التي تنام عليه. قبو مملوكي قديم. كيف جاء الى هذا المكان وكيف احتفظ برطوبته وسط جفاف الصحراء . تقدم صاحبي فسرت خلفه. انحدرنا الى جوف المكان أحاطت بنا أنفاس الرطوبة العفنة. لم يكن ينير القبو الواسع الممتد إلا شعلات من النار معلقة على الجدران. بجوار كل واحدة منها يقف أحد الجنود . يحملون البنادق لا السيوف. واصلنا الانحدار هابطين على درج مستعرض. لابد أن الخيول كانت تهبط عليه قديما اختفت الفتحة التي دخلنا منها وأصبحنا أسرى العطن وأدخنة القطران المحترق وشيح البابونج. أنهكت تماما فلم أعد أستطيع السيطرة على خطواتي. اندفع جسدي من تلقاء نفسه حتى أوشكت على الانكفاء. استندت الى حاجز من الأحجار كان في مواجهتنا . ردد الصدى صوت أنفاسي مضخما . أدركت أن هذا الحاجز يفصلنا عن هوة مظلمة قال صاحبي أمرا

- احضروا شعلة.

حمل أحد الجنود واحدة كانت معلقة فوق الجدار وتقدم من الحافة الحجرية أشار صديقي الى أسفل قائلا

- القها.

طوح بها الحارس . هبطت وهي تضيء الى أسفل كاشفة عن جدران بئر قديمة مكسوة بالأحجار والطحالب ، لا تزال تنز منها قطرات الماء. استقرت في القاع وهي مازالت مشتعلة. كشفت عن كل ما في القاع لم يكن هناك ماء بل. بقايا عظام بيضاء عارية.وأوان فخارية محطمة . وشخص مزعور. رأيته بوضوح وهو يحاول الابتعاد عن مسار الشعلة والالتصاق بالجدار كأنه يريد أن يختفي فيه. كان ملوثا بالطين. ممزق الثياب رفع رأسه ونظر إلينا تأملنا كما كنا نتأمله.

توهجت الشعلة أكثر فرأيت وجهه النحيف الرقيق بدا كأن جلد وجهه على وشك التمزق من فوق عظام وجنتيه البارزتين ، تحيط بهما لحية خفيفة مهوشة.

رأسه عار وشعره الذي يخالطه الشيب منسدل حتى مؤخرة عنقه. فبرغم الظلام رأيت الذي يشع من عينيه. بريق أخاذ. أنار كل قسمات وجهه.. متى رأيت ملامح هذا الوجه من قبل؟ أم أنه كان مطبوعا في أعماقي دون أن أدري.. أهو أنت يا أبي؟ أم أنه الولد الذي حرمت من انجابه؟ وما تلك النظرة المستكينة المشعة المليئة بالدهشة والخوف والوجع والشوق الممض والوله والانتظار والتوق . لماذا يسلطهما عليّ دائما؟ لماذا لا يبعدهما قليلا حتى آخذ أنفاسي وأملك إهابي. رغما عني تتجمع كل لحظاتي الشوارد.

وداعات وآمال ضائعة وأحلام مطفأة. كان في بريق هاتين العينين شيء من بقايا الكون . آخر أشعة الشهب قبل أن تهوي والنجوم قبل أن تذوي. تضيع لكنها لا تتبدد. تبحث عن حدقتين مثل هذا فتسكن فيهما وتتحول الى بريق دافىء جارح أسيان تأخذه الى الأغوار. كأنه قد وضع خلاصة روحه فيها. ظللت أرتعد. عاجزا حتى عن التقاط أنفاسي. تثاقلت على رائحة القطران والبابونج . تراجعت عن الحافة الحجرية واستندت الى الجدار المقابل. ظل بقية الجنود واقفين بنفس جمودهم الذاهل.

اقترب صاحبي كان وجهه هو أيضا شاحبا يقطر بالعرق. بللت فمي الجاف بلساني وتساءلت:

- هل هذا هو السبب في إعلان حالة الطوارىء؟

أومأ برأسه موافقا قلت في خشية من أن أسمع الجواب:

- من هو؟

قال في استغراب :

- ألم تتعرف عليه بعد. انه هو المنتظر.

- أي منتظر.

- أطلق عليه ما شئت من أسماء .. المهدي .. الامام الغائب. أي شيء .. ولكنه هو .. انتهى الأمر لن يغادر هذا المكان وهو حي.

* * *

أصوات البحر



سعود البلوشي *

حينما تبدأ الشمس مسيرة أفولها الصامتة، وتبدأ ظلال الأشياء في الاتساع والدكنة، أبدأ في انتظار الطفل الذي يأتي كل عصر الى غرفتي الضيقة وشبه المظلمة، يمسك بيدي بغتة ويجرني خلفه. أتبعه محني الظهر الى نهاية الممر الذي يوصل بالمخرج الرئيسي للبيت، حينها تعتدل قامتي ويكون قد أخرجني من البيت . يمشي بي قليلا ويسلمني لزاوية الجدار المتداعي الغربية. تتملص يده الصغيرة من يدي التي تمسك بها بشدة. يسحب يده فأتشبث بها أكثر وأكثر. لكن اليد الصغيرة الطرية تفلت وتبقى يدي الكبيرة الخشنة ممدودة في الفراغ تمسك الهواء الذي خلفته يد الطفل.

أقف وأشعر بخطواته الصغيرة والسريعة مبتعدة، أبحث عن الجدار فتصطدم يدي به. أتبعه الى الزاوية الشرقية ثم انحرف جنوبا، وأمشي الى أن أصطدم بجذع النخلة المنحنية، حيث بقعة الظل الضيقة. الباردة قليلا أبحث بعصاي عن مكان فارغ وأكثر برودة . أقعد بجوار شاة سبقتني الى المكان. أهشها فتبتعد ، لكنها سرعان ما تعود لتشاركني ما تبقى من ظلة. يزعجني قربها مني، فهي تحك ظهرها بالجدار تارة، وتارة تنطح النخلة المتداعية أو تتبول بالقرب مني وتربض فوقه ووبرها المليء بالقمل يلامسني ، أحاول إبعادها مرة ثانية، بيد أنها تثغو بحدة في وجهي وتهاجمني صغارها بقرونها النابتة الصغيرة، فأربت على جبهتها كي تكف عني .

شيئا فشيئا تتقدم الشمس نحو المغيب، تتطاول ظلال الأشياء وتسري البرودة في جسدي، ويبدأ النوم يدغدغ يقظتي واحساسي بالمكان. فتنبعث همسات الحارة كالموسيقى متصاعدة من البيوت، تداعب جفني الحالمتين، فترتعش حواسي منصتة لأدنى صوت قادم من أقصى بيت: بكاء الأطفال، تأوهات النساء، شتائم الآباء ، والهمسات المتضاحكة التي تأتي من الظلال المجاورة، وأصوات التليفزيونات ، والاذاعات الموشوشة البعيدة.

★ قاص من سلطنة عمان.

هكذا أبقى طوال العصر هاربا من النوم، أمارس حقي في الاستماع الى تلك الأصوات الي تشيع حالة تشارك فيها جدران البيوت وأبوابها المقفلة، ظلال الأشياء المتداعية، حفيف أشجار البيذام والشريش، لفحات الهواء القادمة عبر الكثبان الرملية الصغيرة التي تحمي الحارة من هجمات البحر الموسمية، اللقاءات السرية بين العشاق الصغار التي تتم في ظلال غرف البيوت الخربة. أزيز المكيفات وأصوات البحر البعيدة الناهمة.

أقعد منصتا لكل تلك الأصوات المشغولة عني، وأذهب بعيدا، بعيدا أتخيل ما يحدث هناك مولع بأصوات النساء الآتية كهمسات سكرى بنشوة المداعبة. تتراقص أمام عيني المغمضتين. تحلق بي عاليا. تعانق فحولة النهار الهاربة، ثم تحط على فخذي المدودتين.. تمرر نغماتها على صدري وتعانق الشيب الذي يكسو تفاصيل وجهي. فتسري في رعشة نشوى لا يقوى جسدي الهرم على ترجمتها .. تفر الهمسات الأنثى.. تحلق بعيدا.. بعيدا تعانق ضوء المساء الأرجواني القادم.. ثم .. تتوافد النساء من جهات الحارة المختلفة يطفن بي. يسلم بعضهن علّي باحترام، وبعضهن يقتربن مني ويدغدغن كرشي المتكور أمامي، فيضحكنني ، أو ألوح لهن بعصاي، فيبتعدن متضاحكات ويسألن من بعيد:

– كم شاة حولك يا عمنا؟ إذا عرفت سنأتي نهشها عنك، ونقعد جوارك.

وإذا لم أعرف؟

– سنتركها ..

وقبل أن أحسب عدد الشياه يكن قد ابتعدن ، فأنادي عليهن لكنهن بعيدات بعيدات جدا .. ترى أين ذهبن؟ لا أعرف، فتخرج الياه طويلة وعميقة مشحونة بحسرة، كل الذي لم أستطع فعله عندما كان الجسد قويا، وأقول لنفسي . ياه كم النساء جميلات! كم هن جميلات في البعد! أتساءل ما الذي يخرجهن الآن؟ ما يزال الوقت باكرا على خروج أزواجهن كالديكة يثيرون الجلبة بدشاديشهم الفضفاضة الملونة وهم يتوافدون كالنساء أيضا من كل صوب ، وعند زاوية الجدار يلقون التحية على بعضهم، ويتجهون شرقا نحو المسجد دونما التفاتة منهم إليّ.

في هذا القيظ الجائر ، أقعد تحت هذا الجدار محتميا بظلته التي أجلس فيها مقرفصا، أنتظر جود البحر وظلال الأشجار بنسمة هواء باردة أو خانقة مشبعة بالرطوبة، بينما يستلقون هم تحت أسقف جبسية ، فوق أسرة هزازة تحيط بهم جدران مزركشة وتنفحهم نسمة مكيف الهواء.. هكذا أنا الآن لا يمكنني فعل شيء سوى الانصات. الانصات الى الناس والأغنام وأصوات القيلولة الأخرى. الى حياة الحارة في هذه الفترة من النهار، ومن بعيد أسمع نداء البحر وأصواته الناهمة تدعوني لكي أغتسل في مياهه، أتطهر من عمر لا يستحق التوقف عنده، من ذيل السنوات الطويل الذي يمتد خلفي كالدخان. من استدعاءات وولادات عقيمة لذاكرة باهتة. من صور شاحبة لأشخاص لا أهمية لهم، ومشاهد جافة لا معنى لها، أتطهر من خيط السنوات الطويل الذي تسرب من يدي خفية دون أن أنتبه إليه، الآن والبحر فاتح ذراعيه، ونهماته اللحوحة تستحثني منادية: أترك هذا الجدار المتداعي، أترك تلك الأغنام التي تشاركك ظلتك المتسعة والمزدادة برودة كلما تقدم المساء أهرب من ذلك الطفل الذي سيمسك يدك بغتة ويجرك خلفه ليدخلك غرفتك التي تضيق كلما حل الليل. أغلق أذنيك عن سؤاله الجاف والمتكرر دوما .

– لماذا ظلتك أطول منك يا جدي؟

هل ستظل تعيد عليه حكمتك.

* لأن الشمس تغرب يا بني، لأن الشمس تغرب!

أم ستترك كل ذلك وتأتي الى ملوحتي النابضة بالحياة، ومياهي الشفافة الدافئة الكفيلة بطرد شيطان الشيخوخة عنك، هل ستأتي الى أصلك الذي منه ولدت؟ أم ستبقى بين تلك الغرفة المظلمة ،وذلك الجدار المتداعي الى أن يكبر كل أطفال الحارة ولن تجد من سينقلك بينهما؟ هل ستأتي؟ هل ستأتي؟

أصوات البحر اللحوحة تزداد علوا. تأتيني من كل اتجاه، وكأن البحر قد طوق الحارة وسرت مياهه الشفافة الدافئة المليئة بالحياة في أزقتها وأحواش البيوت واختلطت بطين الجدران، ها هي تسبح فوق جسمي ، تلتئم جروحه. تنشط خلاياه، وتصبغ الشيب الذي يتوجني بلون أسود. أسود فاحم كمداد الحبار، فأنهض دونما عصا أتوكأ عليها وأمشي بعيدا. بعيدا عن الجدار وأسبح في مياه البحر الشفافة الدافئة المليئة بالحياة، حولي سبع من حوريات البحر: الأولى تلف خصري بإزار من حرير والثانية تلبسني الدشداشة المدهونة بالورس، والثالثة تتوج رأسي بالعمامة الكشميرية، والرابعة تطوق خصري بالخنجر المشغول بالذهب والفضة، والخامسة تضع السباعية على كتفي والسادسة ترشني بالعطر وتضع مبخرة العود بين رجلي، والسابعة تلبسني حذائي الذي تفوح منه رائحة الصندل.

أجلسنني بمواجهة البحر، على كرسي مغطى بشال أخضر، حيث بدأ موكب عرسي البحري، الذي صفقت فيه النوارس بأجنحتها المحناة ، وتقافزت فيه الدلافين،وتمايلت الصيرة طربا على أنغام الحوريات، بدأ الموكب من الصيرة واتجه شرقا ناحية البحر الذي لا تزال أصواته تناديني .

* * *

عاتب على السنونو

محمـــود الريمـــــاوي *

* حلمت بحياتي.
* البريد فكرة ميتافيزيقية.
* المعنى ينضج كالثمرة. يحفظ مثلها ومثلها يؤكل.
* نسيت الطبيعة . أشك أنها تتذكرني.
* البطاطا طيبة مفرطة الطيبة يطأها الطاعن والطارف ولا يطيب الطهاة خاطرها.
* دعه يرن.. الجرس يزهو ويقتات برنينه.
* الحاسوب المطيع هل يطيعك لوجه الله؟
* لا يرأفون به: يكفي أن تكون ثيابه مغسولة حتى يتهموه بالنظافة.
* سخرية تاعسة منفردة. فلا يبكي المرء وحده فقط، بل يضحك وحيدا أيضا.
* أولادك يتقاذفون كرة مع أولاد. عمرك ما يتقاذفونه أم رأسك.
* يرجى اصطحاب الملائكة.
* مخلوقات الفضاء مصابة بفصام. مخلوقات الأرض بالجذام.
* تأخر وصول حمورابي الى الفندق.
* اعتذر المذيع عن عدم الاجابة على أسئلة كونفوشيوس.
* عباد الشمس آلة الطبيعة الكاشفة عن الخجل.
* النوم سفر . الفرق أنك تجهل أين يحملك هذا السفر.
* تحمل ذات نفسك ، تروح وتجيء بها وهي ساكنة لا تريم. كابنة خالتك التي تتدرب على المدينة. لماذا لا تحملك هي .. أين تقسيم العمل الذي عنه يتحدثون.
* لا تبك يا وطني الحبيب.

دعهم ، من طال مكوثهم على صدرك، ينشجون في صحوهم ومنامهم، واطبع لعنتك الأبدية، على جلودهم وضمائرهم وعلى ضحكاتهم المخنوقة.

الضيوف الثقلاء ، الكريهون، المسعورون غير المرغوب فيهم. الذين طال مكوثهم على صدرك الصلب.

* لا يكفي أن تحفر عميقا في الليل حتى تعثر على البترول.
* للسوبرماركت مهابة قاعات الدرس في نفوس زائرين شرهين يترقبونك تتقطع إربا إربا فيتسنى لهم شراء كفايتهم منك بثمن معقول.
* تصح توقعاتك وتنبؤاتك وليتك تخطئ. المعرفة قاتلة. والرتابة عدو.
* تعرفه كثيرا أكثر بكثير مما يجب حتى تخشى الوقوع في الزندقة.
* ليست الحياة ولا الموت بل الألم. ليس الألم بل الاهانة. ليست الاهانة بل العجز. لعبة التصحيح لا نهاية لها.
* ورقة على باب كتبها يحيى الطاهر «زرناكم و.. وجدناكم .. سوف نحاول مرة أخرى».
* زادت نسبة الرجولة في الاناث ونسبة الأنوثة في الرجال غدا باكرا تزيد نسبة الخنوثة.
* ما أشد عريك لا أحد يتفرج عليك.
* لا تضع يدك في جيب سروالك ماذا سيقول عنك العم فرويد؟ ضعها في جيب جارك.
* لسنا من برج واحد ومع ذلك أنا عاتب على السنونو.
* كلاهما على حق: البحر واليابسة.

مضى وقت طويل على زواجهما ، ووقت أطول على انفصالهما. ومع ذلك لا يطيق أحدهما ابتعادا عن الآخر ولا ينتويان كما يبدو العودة للرباط المقدس. كلاهما على حق، ولكل أسبابه. ولا فائدة من التدخل .

* خيط الحقيقة.

في كل مرة أمسك بطرف الخيط وأشده إلي ، أفاجأ به ينقطع. ولكأنه مصنوع كيما لا يمسك به أحد ويشده إليه. هل ينبغي لي أن أباشر البحث عن طرف حبل، كتلك الحبال الغليظة الخشنة التي تلتف على البكرات الضخمة في الصحراء.

من أوهمني بالبحث عن الحقيقة؟

* بالطبع فإن الربيع يروقني الصحو الرائق، زهو الألوان، تبرج الأشجار، سخاء العشب ، الوعود المتفتحة ، لثغات الأولاد وتفاؤل الزوجات .

ها أني أعترف. إنه يروقني ، وكما يروق للمرء طبخ طيب ومزاج معتدل ومقعد مريح. على أني أمقت ذلك القسط الملحوظ والنافر من المجاملة. الربيع يسرف في المجاملة والخدمة ، قياسا بالصيف الصريح والشتاء العنيف والخريف المتقشف ، وتلك الأوقات المختلطة الغرائزية المتسللة بين الفصول.

* جذور تضرب في الطبقات السفلى، أسماك تسبح في الأعماق طيور تحلق في الأعالي.

زواحف وبشر وحيوانات تدب وتتزاحم بزهو وخيلاء على أديم الأرض.

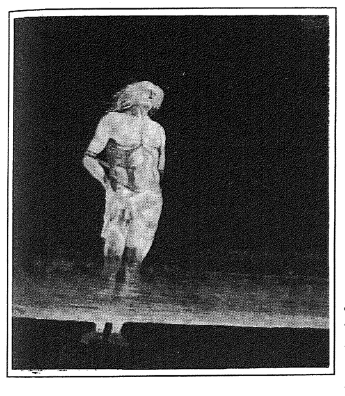
* * *

★ قاص وكاتب من الأردن.

الخارج
توا من العدم

قصة : ستيفان فيري

ترجمة : أحمد النسور *



كانت السماء بلون أزرق مشوش، أزرق كليلة من ليالي (كورسيكا). وفي ذلك الصباح، كانت السماء مكفهرة.. مكلفة بأن تعطيه إشارة. لم يكن ينتظر جواب سؤال ما. إشارة فقط. البشارة بأن شيئا ما، لا يهم ماذا، قد، أو أنه، سيتغير. هو، كان كاتبا، لامن هؤلاء الذين يبيعون أنفسهم في السوبر ماركت، محشورين بين أدوات الاستعمال الكهربائية، الفواكه والخضراوات. كان من هؤلاء الذين لا يبيعون أنفسهم.

الكتابة فن أناني، على شرط اعتبار الأدب كشكل من أشكال الفن بالطبع، وسيلة تعبير ما، ربما لم تكن الاشارة تأتي. التجاعيد بدأت تشقق جبهته. تشققات عميقة كما الضجر.

جسم صغير متوقف عن النمو بفعل سنوات من الشكوك. بنظارات كثيفة لقصر النظر، ويد ناحلة متشنجة على قلم حبر سائل رخيص. نظرته، مندمجة بنافذة غرفته مائلة السقف. كانت تنقب العدم. تشابك سقوف بلا اسم التي وحدها ربما تستطيع تمييزها هوائيات التليفزيون التي غرست فيها، كأنها حيوانات تخص كل منها قبيلة أو كأنها تلال شعائرية.

هذا العدم كان يسمح له مع ذلك بالبحث في ذاكرته البهلوانية، التي أصبحت مهتزة بسبب استخدام كسول.. كان الكاتب يعرف الوقت القصير الذي بقي له. لم يكن الموت لهذه اللحظة المباشرة، لكن الشيخوخة كانت قد اتخذت مسكنا في جسده العجوز. وهذا لم يكن ليبقيه فوق الحد. كان هذا قد تبدى كمصير كل واحد. مع ذلك فقد كان في الأوقات الأخيرة يحس بتعاطف مخلص مع (شامبوليون)، متأكدا أنه كان قريبا من الهدف وغير قادر رغم هذا على تأخير الموعد.

بعد نصف قرن من التجوال، لم يعد الكاتب يشك. كان متأكدا أنه صنع من ريشته شيئا عظيما، متفردا، شيئا يملكه بشكل كامل، أكثر من هذا عمل إليه ينتمي هو بشكل قاطع.

ستة عشر عاما وهو يهبه كل وقته. أرضية غرفته كانت ممتلئة، ببطاقات سياحية وبحرية تغطي الجزء الأكبر من الشرق الأوسط، وبكراسات مطوية من كل نوع أيضا، مما كان يمنع الزائر من وطء الأرضية بقدمه. بلا أهمية. الزائر كان قد تغيب بشكل فضولي مع التقدم الذي كان يحرزه في عمله.

هذه الكومة من الوثائق المتحركة جاءت لترسو حول طاولة من خشب فظ كانت تقوم بمهام مكتب، وكانت أيضا ممتلئة بوثائق مختلفة ملاحظات مأخوذة خلال رحلات أيام الشباب، ملصقات قديمة، صور ووثائق أرشيف مسروقة من مستودع كانت البلدية تستخدمه لوضع أي شيء فيه.

موضوع روايته ؟ لم يكن الرجل العجوز يتكلم مطلقا عنه، أو قليلا. أصدقاؤه القليلون كانوا يستطيعون بشكل بسيط القول عنه أنه يتعلق بجهد جبار وطموح يبحث في ولادة علوم ما

* قاص ومترجم من الأردن

وراء الطبيعة في بلاد فارس، عن تطوره، ونزوحه ، في الساعات الأولى للبشرية. كل هذا محكوم بحبكة روائية. كان البعض يضيف : (لن ينجح أبدا!) . وآخرون : (ما دام أنه يجد نفسه..) كان قد توجب على الكاتب نفسه ملاحظة أن مشروعه قد كان بحق ضخما بلا مقاس. لكن بدلا من أن تثبط عزيمته، أخذ في مضاعفة جهوده متأكدا أنه قادر على ايصال مشروعه شاطيء الأمان. رغم كل شيء، فقد جهد كثيرا في تمحيص الوثائق بالدقة الأكثر اكتمالا من الجد، إلا أنه لم يكن يتمكن من إعادة لجم القطع المتناثرة من سرده. حتى هنا فالفصول كتبت تقريبا رغما عنه. لقد نضجت في داخله. ولم يتبق عليه سوى قطعها لوقت طويل جدا، كان قد امتلك الشعور بأن الكلمات تهرب منه قبل أن يكون الحبر قد أمسك بهن وهو ينشف والآن قد وجد الصياغة، ما أن كل هذا لا يكفي!! أوه، بالطبع كانت الفصول جميلة ومعتنى بهن بشكل خاص إن كان على صعيد قيمتهن الأدبية أو التاريخية ، لكن ما دمن قد امتلكن روحا الآن، فان ما ينقصهن المفتاح الذي يسمح لهن بالتمفصل معا.

انخرست فجأة الريشة قبل أن تعاود الهبوط فوق الخشب. إنطفأ الرأس قبل أن يستريح لكيلا ينضب ولكي يعاود الانطلاق كان متوجبا تغذيته.

مرة أخرى وجد الكاتب نفسه بمواجهة هذا الفقدان غير المحتمل الشعور في ذات الوقت المطمئن والبغيض بأن القطعة التي تنقصه لأجل انجاز عمله ليست ببعيدة. حاول عدة مرات الالتفاف على المشكلة، لكن كان قد تحتم عليه الاعتراف بأن القطعة المفقودة كانت في نفس الوقت المفتاح الرئيسي الذي سيمكنه من رفع دعائم عمله.. الاشارة جاءته أخيرا من السماء، لكن بطريقة مثيرة. كانت بحثا متعلقا بالطيران سنوات الثلاثينات، وجده عند بائع غامض للكتب المستعملة، كانت الشيء الذي أعطاه اليقين المطلق بأن ما يبحث عنه موجود فعلا. المالك الأصلي للكتاب كان قد قص مقتطفات متنوعة من جرائد ذلك الزمن وألصقها فوق الصفحات المخصصة للملاحظات الشخصية. لم يكن أي منها بحق ذا أهمية كبيرة، وكان الكاتب سيتناسهن بسرعة لولا أن الصمغ كان قد فقد شيئا من مقدرته على اللصق مع المقالات، نجت بمعجزة إحدى الدعايات التي جعلت الرجل العجوز يختلج كانت إعلانا يتعلق بمناسبة صدور كتاب يبحث في أعمال السحر بمصر القديمة. أما الاشارات الدقيقة عن محتوى الكتاب فقد كانت قليلة ، لكنها كانت كافية لتسمح له بتفحص المستقبل بتفاؤل ، كانت هناك صعوبة واحدة: اسم المؤلف كان وللأسف قد ذاب في الصبغ ولم يكن هناك شيء يسمح بتحديد الجريدة التي منها تم أخذ هذه القصاصة.

في هذه الأثناء ، أخذ الكاتب في الخروج من بيته بشكل متكرر، شيء لم يكن من عاداته حتى تلك اللحظة . كل مرة كان خروجه مدفوعا بالأمل أن هذا الكتاب كان قد استمر بالعيش رغم سبعين عاما من النسيان تقريبا. بحثه عنه في المكتبات لم يؤد الى نتيجة. مع أنه كان قد استخدم كافة الوسائل الحديثة في الاتصالات. الكتاب المذكور لم يتم أبدا إعادة طبعه. عدة مؤلفين، أوروبيين وأمريكيين كانوا هم أيضا قد انكبوا على دراسة التقاليد في مصر القديمة، لكن عملهم، الذي كان زمنيا أكثر قربا تكشف عن كونه قليل الجدارة بالاهتمام.

الرجل العجوز وجد نفسه مجبورا إذن أن يطلق عنانه في بحث ممل عند مؤرخي آثار غالبا ما كانوا قليلي المعلومات أو عند بائعي الكتب أكثر من الكتب نفسها. لكن الكاتب صمد برغم كل شيء مدفوعا من أفق إمكانية أن يضع أخيرا اللمسات النهائية لروايته، انكب ببحث مضن، لا يتوصل أثناءه للامساك بأثر لكتابه إلا لكي يفقد هذا الأثر من جديد.

لقد امتلك الحق بكل الاخفاقات بائع كتب مستعملة، خارجا من خموله لسبب نجهله، جلب له خرقة جريدة من الستينات وتبحث في فن الفخار المملوكي، آخر أكد له بأن لديه، بدون ظل لشك ، الكتاب المطلوب، وعاد خائبا، ثالث أكد له بأنه رآه في المكتبة البلدية، التي كان الكاتب قد فتشها بغربال لأسابيع عدة، آخر قدم مقولة أخيرا مفادها أن متحف علوم الفراعنة بالقاهرة يحتوي بلا شك على نسخة وهذا قبل أن يدير له ظهره متوجها لزبون آخر يود الحصول على بضع تفاهات للسخيفة باربارا كارتلاند.. باختصار، فالوقائع لا تتخذ تماما السباقات المأمولة في البداية. بعث بعدها بعدة رسائل لقسم الأرشيف في المكتبة الوطنية، لكن حين وصله أخيرا جواب ، فقد كان لابلاغه أن ليس لديهم أي علم بوجود كتاب ، كهذا، كاتب الرسالة هذه اغتنم الفرصة ليطلب بأدب لمراسله أن يتلطف باعلامه بأي تقدم يحصل في أبحاثه. لا شيء كان في هذه المرحلة يدل على أن مسعى العجوز سوف ينتهي نهاية ايجابية .

فقط بعد سنة من الاخفاقات المتكررة حدث شيء لا متوقع: تاجر كتب مستعملة مجهول لحد ذلك الوقت، أعلن فجأة وبمصاريف كثيرة ، عبر الراديو والصحف واسعة الانتشار، وصوله حديثا للمدينة. الاعلان كان يتكلم عن عدة مئات من العناوين المختلفة، تهتم بأعمال متنوعة بشكل غير معقول، ويتبجح الاعلان بشكل خاص ، بقدم وقيمة بعض منها.

كان الاعلان يضيف (هاتوا لنا الدليل أن الكتب التي تبحثون عنها قد وجدت، وإذا لم تكن في مخزننا، فإننا نلتزم باهدائكم عشرة أعمال من اختياركم) . مبدئيا ما من شيء كان يسمح للكاتب بأن يتخيل العثور على كتابه في هذا المكان من دون الأمكنة الأخرى. مع هذا مزودا بالعنوان وبصورة عن الاعلان الذي ينص على صدور بحث عالم الآثار المصرية. اتجه الى هناك.

صدقا، لم يكـن يعتقد أن يجد هناك مثل هذه المجـزرة، لقد فعل الاعلان فعلـه كان الحانـوت ممتلئا ، ضحيـة لهجوم فعليٍّ مـن حشد من الكائنات غير المحتملة. بشكـل مرئي فقد كانوا مهتمين بالأسعار الـرخيصـة أكثر من اهتمامهم بـالأدب. رجل الأدب تم تقاذفه في كل الاتجاهات. مواجها هـؤلاء المتوحشين الذين كانوا يعبثون بأصابعهم الصقعة كتبا ذات قيمـة عالية، وقد عانى من صعـوبـات جمة للحفـاظ على بـرودة أعصـابـه. شعـور كـان متقاسما مع بائع الكتب الذي اضطر الى الدخول في المعمعة لأجل الحفاظ على أملاكه.

حينما أصبح كل شيء تقريبا هادئا، عاد البائع ليحتل مكانه خلف صنـدوق المحاسبـة، الذي كـان أيضا عـارضة زجـاجية للكتب الأكثر ندرة. تقدم الكاتب بـابتسـامة صادقة وفرد بخجل الورقة التي صورها عن المقال.

أمسك البائع بالوثيقة الممدودة وعقد فجأة حاجبيه

- افترض أنكم لا تعرفون اسم المؤلف.

أجاب الـزبون بقلق أنـه لا يعلم حقـا. لكن محادثه طمـأنه قائلا له ألا يقلق، بأنه يعتقد بإمكانية إجابته طلبه.

اختفى في العلية الخلفية للحانوت، تـاركا المؤلف وحيدا مع انتظاره.. عاد بعد عشر من الدقـائق معتذرا لتأخيره له. ابتسامة كبيرة كانت قد شكلت شفتيه

ولدي متأكد بأنه رأى هـذا الغلاف في مكان ما، والعنوان يعني له شيئا.

ابتسم الرجل العجوز بدوره.

- لكن فقط .. أضاف مالـك المحل، يتوجب عليكم أن تجدوه في هذه الفوضى! إنكم تتفهمـون .. لقد استقررت لتوي هنا ولم أحصل على الوقت الكافي لوضع قليل من الترتيب في كل هذا!..

تابع الزبـون الأصبع الذي كان التاجر يشير بـه نحو ركام مـن الكتب ووعـي للمرة الأولى حجـم الكارثـة· حينما لا ترقـد ببساطة في علـب كرتونية مبقـورة ومغبرة، فالمجلدات كانت قد وضعت لكيلا نقول رميت على عجل فوق رفوف مهتزة لا تنتظر سوى نفخة لكي تتهاوى فوق المتطفل الساهي.

تجاوز الكاتب مع ذلك هذه الصـدمة، قائلا لنفسه إن الأمر هنا يتمثـل في كونه آخر محاولـة. جعله هذا يبتسم ويشمـر عن ساعديـه مفتشا بدقة منهجية كـرتونة بعد أخـرى رفا بعد رف كان يحل العقدة، أحيانـا فإن زبونا عديم الـذمة وغير كتوم كان يعطل بحثه لكن لم يكن يعير ذلك أي اهتمام.

كانت دقة الرجل العجـوز من الكمال لدرجة أن بائع الكتب كان أحيـانا يسـأله أين يقـع هذا الكتـاب أو ذاك، حتى الـزبائن كانوا متأكدين من أن صاحب الحانوت الفعلي هو الكاتب.

مع مرور الـوقت، كانت الجهود تصبح شيئـا فشيئا مؤلمة للعجوز، الذي لم يكن ليرتاح. يوما بعد يوم، خلال عدة أسابيع، كان قد فتش الـزاوية الأصغر في المكتبة، متأسفا مـن أن التاجر كان يرفض له الدخول لمحله أيام العطل.

حينما أخذ الاحباط بـالاستيلاء عليه، وقع على خيـط جعله يستعيد ثقتـه: كتب تـاريخ لنهايـة القرن التـاسع عشر وبـداية قرننا هذا.

هـذا الخيط كـان يحتوي على مئـات من المجلـدات. لا شيء بالمقارنة مع العناء الذي تم بـذله من قبل. أثناء بضعة أيام بدت له كـأنها شهور، أضحى الكـاتب غير قـادر على متابعة أبحـاثه المضنية. كـان الشتاء قد تسلـل بتكتم في الشـوارع ولم يستثن موكبه الطويل من الميكروبات الرجل المتعب العجوز. اختفاؤه تم بالطبع ملاحظتـه من صاحب المكتبة، لكنه لم يتخـوف من ذلك. وقال لنفسه بأن زبـونه الأكثر مواظبة قد انتهـى أخيرا بالعثور على ما كان يبحث عنه في مكان آخر.

رجل الأدب لم يكن قـد استعاد بالتمام عافيته مـن الرشح. حتى قفـز داخل حذائه البالي لمعـاودة سلك الطريق التـي قطعها مرات ومـرات والتي تـوصله للحـانوت. لم يسـه في الطريـق. وممتلىء بفرح غير منعم على كل شخص متواجد بـ«يوم سعيد» مسرحية !! ابـن مالـك المحل تعـرف مباشرة على القـادم الجديد واندفع رأسا إليـه ، ابتسامة موسومة فـوق الشفاه! آه! سيدي المقدام! سـوف تجنون مـن الفرح خلال غيـابكم، زوجتـي وأنا وضعنـا الأمور في نصـابها في أشغال أبي الآن كـل شيء مرتـب حسب الحروف الأبجديـة سيكون الأمر أكثر سهـولة لكم الآن تأكـد الكاتب مـن مصداقية أقوال الشـاب ملقيا بنظرة حـزينة حولـه. ثم تمتـم بكلمة، الـرنين منها كـان يحملنا بفضـول على التفكير بـ «مغفل».

خرج ..جفونه كانت بصعوبة تستطيع احتواء الدموع التي تدافعت فيها.

قبر الكاتب لا يتميز بشيء عن أي قبر . صغير وكئيب ، حتى حين لا تمطر ..مزهر أحيانا لكـن في أغلب الأحيان بسبب حارس المقبرة المهتم بالحفاظ على ما يشبه العدالة بين زبائنه.

منحوت على شاهدته اسمه وتاريخان.

في الأسفل صورة مسحـوبة من ألبوم ذكريـات واحد من أقربائه.

في الأسفل أيضـا · أربع كلمات منـزوعة بعجـل من إحـدى قصصه التي كان قد كتبها في شبـابه ، والآن مجردة من معناها لكونها منزوعة من سياقها.

* وطني هو كتابتي

---

* باللاتينية في النص

* ستيفـان فيري، قاص وصحفـي فـرنسي ، أقـام في الأردن بضع سنـوات يقيم الآن في الصين.

هذا مساء جميل جدا

مها بكر*

لتفاجيء الخوخ بمجيئك الحلو.. تقرع القلب بملء القلب حاملا.. بعينيك القمر الذي كنت تعدني به ثم تكذب حاملا.. الأرض شاهدا كم تتعذب تحت قدمي وروحي تقول لك أكثر من أحبك.. أكثر.

هذا مساء جميل جدا.

لتفز يداك بالمشتهيات من السكر والنعناع والحليب.. وثرثرة الاقراط وهي تحدثك بحرارة كيف يختنق الخرز وبريقها يذوي.. ويموت وكي تطلق صوتك حتى آخره وتردم حزن بلاد.. كم بكتني وقدماي تذرف أصابعهما بحثا عنك.

هذا وقت جميل جدا.

لأفتح لك القلب حتى آخره وتختتم الخرائب ثم أترك براري على هواها دون خوف لأنها ستختارك.. تأتيك مغطاة بسنابل طيبة القلب وبغزلان لم تدخل المدرسة بعد وبأحجار ليس لها طبائع الحجر..

هذا مساء جميل جدا

لترى لوعة الهضاب وهي تنتظرك.

ولتطفيء الوحشة حتى آخرها وتقطف ما يحلو لك وما يطيب أشعل لك البخور جميعا.. ثم أرتمي عند قلبك

يتبعني البيت بما فيه البركة العتيقة.

المصابيح المتأخرة في السن.. الخراف.. الصيصان والسور أيضا ينسى وفاءه لأمي ثم يتبعني دون أن يخبرها بذلك.

يتبعني الحمام.. وهو يعاند إصابات روحه،

وهو يعاند الأصابع الشائكة.

تتبعني الظباء لامباليات بالأجراس ربما تألف براريك ولا تعود منها.

تتبعني النجمات لتعيد لها رسائلها ثم تغيب بعدها عن نافذتي وأصابعك تؤلف لي سماء أخرى وأساور أجمل.

هذا وقت جميل جدا.

لتضع يديك في يدي ثم تكثر أصابعنا.

ولأعترف لك أيضا بأنني الأرض التي ضلت كثيرا وبقيت أرضا.. ولك.

هذا وقت جميل جدا

أن تسمع الأرض وهي تبكيك.

لتعود إليها مزودا بالألوان والخشب، وبصرة من قمح جميل تناديها ثم تقف لك برمتها.

هذا وقت جميل جدا

لتضمد ورق الدوالي وتنقذ العنب من حمته، يعذبه أنين الورق وهو يفتقد فيء أهدابك.

هذا وقت جميل جدا.

لتأت وتصب عيناي الدمع على الجمر كله.

وترى ألم الأحلام الغضة وهي تصلي بين النبض والنبض لأي هواء قادم منك.

هذا وقت جميل جدا

لتجوب يداي ثم تعيد الروح للوحة المقيمة في الإطار الخائف من الجدار بأن يروي دمعتك.

هذا مساء جميل .. جميل جدا.

لتأت وتقول للكرز أنت لي.

أنت لي.

* * *

* كاتبة تقيم في المانيا

قصة : غريس بالي

ترجمة : عامر الصمادي*

ينتظر الآباء الصغار من خارج المدرسة يا لها من رؤوس مجعدة وشوارب بنية ظريفة، يجلسون على آلياتهم يأكلون البيتزا ويتناقشون . إنهم ينتظرون جرس الساعة الثالثة بعد ظهر يوم ربيعي كما توحي به النظرة الأولى خارج النافذة. أملك صندوق نباتات زينة في نافذتي به نبتة الأقحوان الخضراء حيث يمكنني مشاهدة الآباء الصغار عبر وريقاتها. يقرع الجرس فيخرج الأطفال من المدرسة وهم يتدافعون عبر البوابة المفتوحة يشاهد أحد الآباء طفلته الصغيرة لا أدري هل هي صينية؟

الى الأعلى قليلا — أعلى - أعلى ، ويرفعها فوق كتفيه، أعلى - أعلى ، يقول أب آخر وهو يرفع ابنه، يجلس الطفل لثوان فوق رأس أبيه قبل أن ينزلق الى كتفيه، مضحك جدا، يقول الأب.

يتحرك الأبوان، يمران تحت نافذتي مباشرة والطفلان لا يزالان يضحكان يحاولان أن يتهامسا بسر ما، بينما الأبوان لم يكملا حديثهما بعد أحدهما ضعيف البنية وابنته كثيرة الحركة.

- قال لها ، كفي عن ذلك الآن.

- قالت الفتاة الصغيرة (أوينك (*) ... أوينك)

- سألها ماذا قلت؟

- أجابت الفتاة : أوينك .... أوينك

- ماذا ..... رددها الأب الصغير ثلاث مرات ثم أمسك الفتاة بعنف ورفعها عاليا فوق رأسه ثم أنزلها بسرعة الى الأرض

- قالت الفتاة الصغيرة وهي تتلمس كاحلها ، ماذا فعلت؟

- فقط أمسكي بيدي، صرخ بها الأب الواهن الغاضب.

- مددت رأسي من النافذة وصرخت به ، توقف .. توقف التفت الأب الصغير وهو يرفع يده فوق عينيه كي يرى بوضوح وقال ماذا؟

- قال صديقه، هيه من ذلك. أعتقد إنني صديقة للعائلة أو ربما معلمة.

- صاح قائلا من أنت؟

أزحت إصيص الأقحوان جانبا كي أتمكن من الاتكاء بمرفقي على حافة الشرفة والانحناء الى الأمام.

ذات مرة وقبل وقت قصير كانت عمارتنا السكنية تمتلئ نوافذها بنساء مثلي حتى الطابق الخامس، ينادين على الأطفال ليتركوا اللعب والحضور لتلقي الأوامر والتعليمات. هذه الذكريات تقودني للقول مباشرة : أيها الشاب أنا امرأة عجوز أشعر بسبب كبر سني أنني يجب أن أسأل وأن أسدي النصيحة.

- يضحك بحرج واضح وهو يقول لصديقه اطلق النار على ذلك الرأس الأشيب إذا شئت لكنه يمزح بالتأكيد، أنا أعرف ذلك ، فقد وقف مباعدا بين رجليه ويداه خلف ظهره ورقبته ترتفع الى أعلى كي يراني ويسمعني.

- سألته كم عمرك ؟ أظنه حوالي الثلاثين .

- ثلاثة وثلاثون.

- دعني أقول لك أنك من جيل يتقدم على أبيك في موقفك وسلوكك تجاه ابنك.

- حسنا ، هل هناك شيء آخر يا سيدتي.

- أجبته وأنا أنحني بوصتين أو ثلاثا الى الامام فتشكل خطورة علي ، يا بني يجب أن أخبرك أن المجانين من الرجال يرغبون بتدمير هذا الكوكب الجميل. إن قتل أطفالنا من قبل هؤلاء الرجال أصبح يشكل إرهابا وحزنا حتى أنه أصبح يؤثر على أية متعة يومية لنا.

- صرخ قائلا خطبة - خطبة.

انتظرت لحظة. لكنه استمر في التطلع إلي، قلت له : أستطيع القول مستندة الى مظهرك ومشيتك أنك توافقني.

- أجاب إنني أوافقك وغمز صديقه بطرف عينه، لكنه أدار وجهه الجاد نحوي وقال أجل - أجل -

---

★ قاص من الأردن

- إنني أوافقك.

حسنـا إذن، لماذا ثارت ثـائرتك على تلـك الطفلة الصغيرة التـي لا يعلـم مستقبلها إلا الله، لماذا كـدت أن تسحـق تلك الطفلـة الصغيرة وأنت تلقي بها الى الأرض بغضب لا يسيطر عليه.

- قـال الأب الصغير : دعينا لا نتمادى كثيرا ، لقـد كـانت تقفـز فوق ظهري الضعيف وهي تنادي أوينك ـأوينك,

- متى غضبـت أكثر عندمـا قفزت فوق ظهـرك أم عندما قـالت أوينك ـ أوينك؟

- حـك رأسـه الجميـل ذا الشعـر الداكـن والمصفـف بعنـايـة وقال. أعتقد عندما قالت أوينك.

حسنـا هل سبـق وإن قلت أوينـك ـــ أوينك؟ فكـر جيدا، قبـل سنوات ربما

- كلا أو ربما ـ ربما.

- من تتذكر بهذه الطريقة؟

ضحك ونـادى صديقه هيـه ... «كن» ، هذه العجـوز لديها شيء ما، ضحـك وتذكـر قليلا. الشرطـة، أجل الشرطـة في إحدى المظاهرات .. أوينك ..... أوينك

- ضحكت الطفلة الصغيرة وقالت أوينك .. أوينك.

أجابها والدها بغضب واضح أخرسي.

- ماذا تستنتج من ذلك؟

- هـل تظنين أننـي غضبـت من (روزي) لأنها تعـاملـت معـي وكأنني ذو سلطة، هذا ليس من طبعي ، لم ولن يكون.

- كـان بـإمكاني أن ألاحـظ سعـادتـه وابتسـامته الـواسعـة اللطيفـة وهـو يتذكـر ذلـك، وهكـذا أكملت ، لطفـاء هـؤلاء الصغار فهم نماذج محببة لا يمكن أن يكـون عليه آخر جيل من الجنس البشري، لماذا لا تبـدأ مرة أخرى من جـديد، من عند باب المدرسة وكأن شيئا من هذا لم يحدث أصلا.

- شكـرا لـك، قـال الأب الصغير، شكــرا لـك، مـن الـرائع أن تكون حصانـا ، قال ذلك وهو يمسـك بيد روزي الصغيرة ، تعالي يا روزي .. لنذهـب ، وقتي ضيق اليوم. أعلى .. أعلى ... قال الأب الأول. أعلى ... أعلى ... قال الأب الثاني.

لنصعد صرخ بها الأطفـال بينما الآباء يصـدرون أصواتـا كصوت الخيل، نخز الأطفال صدور آبـائهم وكأنها بطون خيل وهم يصرخون ، لنصعد .. لنصعد ، واتجهوا نحو الغرب.

ملت الى الخارج قليلا مـرة أخرى وقلت : كونـوا حذرين .. توقفوا لكنهم كانـوا قد ابتعدوا أوه .. أي شـخص يحب أن يكون حصانا سريعا يحمل فارسـا جميلا محببا ، لكنهم يتجهون نحو واد من أخطـر زوايا الشوارع في العـالم، وربما كانـوا يسكنون خلف ذلك التقاطع عبر شوارع خطيرة.

إذن يجب أن أغلـق النـافـذة بعد أن أبعـد نبتـة الأقحـوان برائحتهـا الصيفية الصـدئة ثم أجلـس في ذلك الضـوء اللطيف وأتسـاءل كيـف يعودون بسـلام الى بيوتهم عبر أحـلام العلماء المخيفة وأحـلام الصناع الكبيرة. أتمنى فقـط لو أننـي أستطيع مشاهـدة كيف يجلسون الى طـاولات مطابخهم لتنـاول وجبة صحية تتألـف من عصير البرتقال أو الحليب مـع المعجنات قبل خروجهم للعب في ذلك المساء الربيعي؟

---

* صوت يشبه صوت الخنزير

غريس بالي

ولدت الكاتبـة غريس بالي في مدينة نيـويورك عام ١٩٢٢ ونشأت بها وخلال داستها في كليـة (هنتر) استطاعت أن تطور اهتمامها بالكتابة بشكل جيـد حتى أصبحت قصصها توصف بالقـوة والحيوية وقـدرتها على التقاط الكثير من مـآسي الحياة اليومية وسخـريتها. ورغم أن القصص التي كتبتهـا قليلة من حيث العدد إلا أنها لقيـت مع ذلك إطراء مـن النقاد وصنعت لها جمهورا كبيرا من القراء.

بعد أن بدأت قصصهـا بالظهور في أشهر المجـلات الأدبية الأمـريكيــة نشرت أول مجمـوعـة قصصيـة وهــي بعنـوان «إزعاجـات صغيرة للانسان، قصـص رجال ونسـاء وقعوا في الحب» وكان ذلك في عام ١٩٥٩، ولأنها كرست الكثير من وقتها لتدعيـم اعتقاداتها الشخصية فقـد نشرت بعد ذلـك مجموعتين قصصيتين فقط هما «تغيرات كبيرة في آخر لحظـة» عام ١٩٧٤ ومجموعة «في وقت لاحق من نفس اليوم» عام ١٩٨٥.

كتبـت بالي ذات مـرة عن الأدب تقـول: ليـس هناك قصـة تكتب ولا تكون عـن المال والدماء، الناس وعـلاقاتهم ببعضهم البعض هي الدماء والعائلة ومعيشتها، هي المال.

قصتها هذه التـي بين يدينا «قلق» قصة حيويـة فيها قليل من الحركـة وكثير من الحوار وتخلق شعـورا متضاربـا حول امرأة عجوز تفترسـها مخاوفها.

* * *

موت

فضيلة الفاروق *

انتابتني الرعشة، وانساب السواد على الدنيا من السماء، حتى سقطت أرضا مغشيا عليّ، وحين عدت إلى وعيي بعد ما يقارب الساعة من الغياب عن هذا العالم كله، أعدت السؤال بحذر، وجزء من وحيي أشعر به ساحة وغى لجيش من النمل. أعدت السؤال بصيغة راوغت فيها الحقيقة. جذبت الخالة أم رابح وهمست لها بخوف «أين الغول»، ولم أسمع منها كلمة. انفجرت دموعها كالشلال، وارتوت تضاريس وجهها الشقي بملوحة الماء وسبيعتها، ثم شهقت وابتلعت عمغماتها بقوة، وراحت تربت على صدري.

- مات يا أم رابح؟

دموعها كانت نفسا شجاعا لي لأطرح هذا السؤال بهذه الصيغة الجريئة

لكنها لم تجبني، ظلت دموعها تجري في هدوء، وأنفاسها بين الحين والحين تتعثر بشهقة بكاء.

- مات الغول يا أم رابح

لم أصدق

كانت رجلاي ثقيلتين، كبلتهما المفاجأة فقد كان بودي أن أركض في كل أروقة البيت أن أفتش عنه في كل أركانه في كل زواياه، علني أجده يختبيء في ركن ما ويطرق السمع لما نقوله من ورائه، وددت أن أقف، وألمس جثته باردة لا حياة فيها ولا صراخ، باردة لا فرق بينها وبين قطعة من الثلج باردة لا فرق بينها وبين سوطه الذي احضره من تركيا خصيصا لتأديبنا

كان مقبض هذا السوط يشبه الحية الرقطاء، وكانت قبضته هو كالموت.

- كالموت يا أم رابح، كان محيفا كالموت، فلم تبكينه كل هذا البكاء؟

كان يدخل كل مساء بطوله الذي لا انحناء فيه، بضخامته الزائدة وبرم شاربه شديد السواد وابتسامته الخبيثة لا تفارق كل ملامح وجهه، يتسمم من أم رابح ويرمي عند قدميها بكيس الخضراوات واللحم والفاكهة ويمازحها بسلوبه العفن

- خذي يا أم اللعين، واصنعي لي عشاء كعشاءات الملوك واطعمي نفسك إنك تشبهين فزاعة الطيور

ويتركها في المطبخ، ثم يتوقف في ردهة البيت برهة من الزمن، حتى يخيل إلينا نحن نساءه الأربع أنه خرج أو أنه نام في قاعة الضيوف، لكنه فجأة يفتح علينا الباب ويبدأ في قرص هذه، وضرب تلك وشتم الأخرى، ويصرخ فينا جميعا.

- تتفقن عليّ بالشر يا حطبات جهنم.. تتفقن عليّ يا ضرات النحس.

ونحن نصرخ ونقفز في أركان الغرفة، ثم تهرول الأخريات نحو غرفهن، وأبقى أنا أمامه. وينحني العملاق إلي قليلا ويغرس نظرته الحادة في بؤبؤ عيني ويقول لي بصوت خافت.

- أنت رأس الأفعى يا قارئة القرآن، لقد كن كالنعاج في بيتي، وحين تزوجتك نفثت السم في رؤوسهن الشبيهة بالبطيخ.. سأؤدبك.

ضربة. اثنتان. ثلاث، ثم لا ينتبه لنفسه وهو يخلع عني ثيابي، ويلعب معي لعبة العاشق الكذاب.

- مات يا أم رابح.

ماتت يداه، خمد صوته للأبد، وانطفأت شعلة عينيه من هذا البيت القديم القديم

- مات يا أم رابح.

مات وانهارت كل أسواره التي صنعها حولنا،

كنت ما أزال ممددة في الفراش، أتأمل، دموع أم رابح، والبيت الخالي من الغول حين خاطبتني رهيفة زوجته الثانية: «لن أحتمل العيش بدونه، وظلت صامتة

المغفلة

كلنا مغفلات

أنا الأخرى لم أتصور بعد كيف سأعيش بدونه، بدون زمجراته بدون ضرباته، نظراته.. لا.. لم أتصور ذلك ولم أتصور أنه سيغيب لم أتصور مساءات دون أكياس الخضار والفاكهة واللحم، ودون مزاحات العفن مع الخالة ام رابح.

مرت أيام ولم أصدق ما حدث.

مرت شهور.. وأنا (وهن)، نترنح في الذهول.

والغول معلق في كل الغرف يترصدنا يطرق السمع لحكايانا ونحن نتفق عليه نجتمع ونوشوش لبعضنا في خفوت، نخرج خفية بعد أن نتلحف ونغطي كامل أجسادنا حتى الوجه، وندخل خفية، ثم لم تعد (النعاج) تحبذ كلامي، ولم تعد تتصرف بمشورتي، وذات صباح فتحت عيني على زغاريد رهيفة، كان العرس قائما، كن يرقصن نصف عاريات ورجال غرب يصفقون لهن، والغول مايزال معلقا على الجدار، وأم رابح تبكي في صمت، والغول لا يزمجر، لا يقول شيئا، والسوط في ركن الصالة كأفعى أنهكها السبات. السوط التركي والغول، وأنا، وأم رابح والعرس قائم..

لم أصدق ما أرى، لكنني صدقت أن الغول مات.

* * *

★ قاصة من الجزائر تقيم في بيروت

مناحة على

كريم الأســــدي★

(١)

في سهل مديد وفي ليلة قمراء ، وقرب نهرين قديمين ، عثرت عليك، بعد غيابة بحث طويل كدت أنسى خلاله ملامحك القديمة التي طبعتها على ذاكرة صباي بقسوة ورفق..

يا الهي ! ما الذي حل بك؟

هاجعا وجدتك ، يدك اليسرى تحت رأسك فيما يمينك ممسكة بالجرح القريب من قلبك.. الجرح الذي تركته أبلغ طعنة من الطعنات التي اثخنت جسدك..

كنت غائبا عن الوعي أو تكاد.. وسمعتك تدندن بكلمات قديمة رددها خلان قدماء فيما عيناك تحومان بين الكواكب والقمر..

قمر ساطع وكواكب لامعة لمواساتك في وحدتك الموحشة!!

عريك، وجسدك المغطى بالضوء، وشحوب وجهك، والصفرة البادية على محياك، والوميض المنبعث من عينيك، وهذا التعبير الغريب الذي امتزج فيه الغضب بالعتاب بايماءات أخرى يصعب عليّ وصفها.. كل هذا أفزعني ، وأنا أنحني على جثمانك...

النصال المتكسرة قرب مضجعك ، وبقع الدم المتيبس حول جسدك ، والكلمات الحارة الحائمة حول شفتيك ، والدمعتان الطويلتان الساخنتان المنحدرتان على نحرك وكيانك الفذ وهو ملقى على التراب المروي بطهر دمك..

كل هذا أذهلني وشتت رؤاي..

أذكر الى الآن بهاء الحزن الحائم حول مرقدك، وجلال الكبرياء المشع حول جبهتك..

أذكر بطنك الخاوي وشفتيك اليابستين ، وكيف وأنت أمير الكرام شح عليك الأقربون بلقمة زاد وشربة ماء.

وبينما أيقن الآخرون أنك تحتضر وتمضي الى موتك ، كنت دون أن تدري تخلد وتحيا وتنصب نفسك ملكا على الجلال..

ولكم عز عليك وأنت المربي والسامر والزكي أن تمد يديك طلبا لمعونة من أبناء عاقين وأصدقاء جاحدين وصحب أنذال..

الشمائل العظيمة التي لم أعرفها عند غيرك، والهيبة الكبيرة التي لا يتمتع بها أحد سواك، والقلب المحب الطاهر الذي لم ينبض الا بين ضلوعك ، والحنان العظيم المتدفق من عينيك كنهرين سخيين: مزاياك وحدك التي سترحل معك ان رحلت، لذا هجرك الأوغاد وغمرتك بضوء النجوم وشع عليك القمر ، ولذا حفظت لك عهدك..

صديقي وسميري انت والوتين النابت في قلبي والأشعة المغروسة على هامتي.. وحيث أوغل في البعد عنك أجدني قريبا منك مصغيا لصوتك القديم يأتيني مطرزا بالطعنات والشموس..

الأديم الرائع أنت الممتد فوق سهوب معطاءة كريمة والضوء القادم من بعيد البعيد والهواء حامل البوح والماء واهب الحياة أنت..

ولأن الحياة صنيعك تعلقت بها تعلق الشاعر بقصيدته والمثال بتمثاله والرسام بلوحته..

كي أكون وفيا لك لا أريد منحا منك.. فلقد منحتني ما يكفي لست دعيا حتى أكلفك ما لا تطيق ..

في وحشتك وغربتك ومرضك ومقاساتك وانفضاض الأحباب من حولك وتحديق الوحوش بك واغتسالك بالضوء أنحني اكراما لك..

(٢)

بينما أنت ذاهب في غيبوبتك ، تقلب طرفك في السماء فتهتز الكواكب لسقمك. بينما أنت معان وزام على شفتيك ، أرى هدأة تعبر وجهك بين حين وحين فينعكس النور من جبينك وتعبر ملامحك الذكريات: صبايا يعبرن الى الحقول وصبية يترجلون عن الجياد ورجال ينزلون الى القوارب ونسوة يسجرن التنانير وقت الغروب وجمهرة من الطيور تعبر نحو خط الأفق البعيد ولم تزل سابحة في دائرتك المديدة..

غابات من النخيل بلا حدود تقابلها غابات من البردى بلا حدود.. بحر شاسع مديد وصحراء مد البصر هي ذي حدودك.. ولأنها فلتت من المكان الى الزمان لذا استحال تحديدها واحتوتها الأبدية .

بينما أنت ذاهب في غيبوبتك ، تقلب طرفك في السماء فتهتز الكواكب لسقمك ، بينما أنت معان وزام على شفتيك، أرى الأوغاد يكيدون لك ولي، نكاية بك وبمحبيك ، وأراك تعود الى الحياة.. انتظرك ، حتى بعد الممات ، مماتي..

* * *

★ قاص من العراق يقيم في برلين.

رجل الأدوار الثلاثة

محمــــــــد القصــــــبي *

- لقد أحببت

تلك بداية رسالتها .. وبداية عملي الجديد المؤقت

تسائلني

- أتحسبها جراءة مني؟

وقبل أن أجيب.. وما كنت أعرف بم سأجيب . تجيب هي

- أنا أعتبرها كذلك!

«توجست خيفة من أن تكون مثـل زميل لنا في القسم الفني يمطرك برزاز عشرات الأسئلة.. وبينما أنت تحاول أن تتـذكر في أي جيـب يقبع منـديلك. يلحقهـا برزاز الاجـابات المسهبـة عن اسئلتـه التي نسيتها في زحمة البحث عن المنديل..»

- أظن أن أول انطباع سيبرق في ذهنك. عبارة تبـارك من خلالها ما أنا فيـه.. فقد تابعت مـا تكتب في الأعداد الأخيرة.. وعرفـت رأيك في الحب .. قد تقـول وماذا في ذلـك يا ابنتـي؟! أن تحبي .. هـذا معلم انساني رائع في مسار حياتك.

«كان زميلي المريـض يستخدم هذا التعبير كثيرا في الرد على قـارئاته الناعمات في مقهـى «القلوب الموجـوعة» كما كنـا نسمي زاويتـه في مجلة «نون النسوة» . لكن لا يعجبني تعبيرهـا «يا ابنتي» قد يلائمه هو .. وقد قارب سن التقاعد.. أما أنا فدون ذلك بكثير..»

تتوسل :

- أرجوك .. لا تتسرع في إصدار أحكامك ضـدي. لا تظن أنني امرأة تتلذذ بقضم أظافرها حتى تنزف دما وألما.. فتئن .. فتسعد .. أوقف طواحين الفكر في رأسك حتى تنتهي سطوري.

«وما فررت من ثرثرة أجهزة التيكـرز بصحيفتي اليومية في الطابق الثالث الى تلك الزاوية بمجلة «نـون النسوة» المعبقة برائحة النساء.. في الطابق الثاني عشر الى أن يبرأ صاحبها من مرضه الا لأريح رأسي من نعيق السياسيـين»

- هل تعرف لماذا أعتبر عشقي لرجل وقـاحة توجعني ...؟! لأن هذا الرجل ليس زوجي..!

«بداية مثيرة لنزهتي الغريبة في مجلة «نون النسوة».

- نعم .. فأنا زوجة وأم .. ولسبـب شيطاني أجهله.. عبثت بالجدار السميك لتلك الـدائرة المقدسة التي لا يحق لامـرأة أن تطل منها على آخـر.. اني أعترف.. واني مـؤمنة بـأن الاتحاد الانسـاني المدمـوغ بالشرعية بين رجل وامرأة هو رحم خاص جدا..

«أركض في فضول خلف السطور».

- وأسميه .. كل زواج .. رحما .. لأن مـن خلاله تنبثق تلـك اللبنات الخيرة السويـة.. التي تعمر الكـون.. لهذا لم تترك السماء علاقتهما تنظم على هوى كل مختل أثيم.

« يا لها من مفـارقة مضحكة إن كانـت احدى اللائي أعرفهـن .. لو كتبتها باليد لعرفت .. لكن صاحبتها تلثمت بحروف الآلة الكاتبة..»

- وأردد دائما ان الـزواج نظام عبقـري.. رغـم كل الهجمات التـي توجه لـه «أنا أحد المهاجمين.. لكن ليس في حضرة الـدكتورة أميمة وليس بعد أن أصبحت أمين سر زاوية القلوب الموجوعة».

- وسر عبقريته .. حرف واحد.. يـاء المتكلم .. رجلي.. امرأتي.. تلك الياء لا يقبل الـرجل.. ولا تقبل المرأة أن يعبث بها أو تسلـب.. لكني الآن أعبث بها.. حين فتحت ثغرة في جدار خصـوصيتي لآخر .. هو أيضا متزوج وله أسرته.. ماذا ينقصـه..؟! ماذا ينقصني؟!

«مع الدكتورة أميمة ينقصني أنثى..!! لا أظن أنه ينقصها شيء.. بعد أن أنجبنا طفلينا أغلقت مسام جسدها بالضبة والمفتاح.!!»

- بالطبع تنقصه أشياء وتنقصني أشياء.. وأين ذلك البيت العبقري الذي يرتوي سكانه حتى الفيض!!

«بيتي والدكتورة أميمة.. . هي من خلال أبحاثها عن أغنام الأنابيب .. وأنا..»

- ما ينقصنا لا ينبغي أن نسلبه من الآخرين.

«لو تتصلين .. سـأضرب لك موعـدا في المجلة أولا.. ونـرى إن كان الأمر يستحق معاناة الالحاح في طلب لقاءات أخرى في الخـارج!!»

- لدي ارادة أوهى من ارادة ميت.. غير قادرة على أن تجسد صراخ ضميري.. قوة تطهرني من عربدة هذا الشيطان!!

فماذا أفعل بالله عليك..؟»

الموجوعة

أ ...ع

«وما زال في الذيل بقية»

على فكرة ..لا تظـن أنني ربة بيت خـاملة تعاني مـن الفراغ.. زوجي يغيب عـن البيت .. نعم... ساعات طـويلة.. وكثيرا ماتقتضي طبيعة عملـه أن يتأخر الى ما بعـد منتصف الليل.. لكـن عملي أيضا مميز.. ويستهلك جزءا كبيرا من وقتي وفكري..!!

ماذا لدي أقوله لتلك المرأة..؟! بـالطبع من السهل جدا أن أئدها تحت جبال من كلمات الوعيد والنذيـر بنار جهنم.. وأهون من ذلك أن ارتقي أعلى منـابر الوعظ.. وأقـذفها من عل بخطبـة عصماء من ذاكرتي الثريـة بمواعظ السلف الصـالـح..لو كانـت «نهى زهدي» التـي تجلس في مقعـدي الآن لفعلـت .. في العام الماضي حين حصـل صاحـب الزاوية على اجـازة عدة أسـابيع أحالتهـا الى مجلس أعلى للوعظ والسب.. نستقبل فتاويه الصارمة كل أسبوع .. ضاحكين.. ونحن نتذكر هذا الصباح الذي فـاجأها فيه زوجها .. وهـي ممدودة عـارية في فـراشهـا بجوار صحفـي تحت التمـرين لم يمـض على وجوده في القسم الذي كانت ترأسه أكثر من شـهرين.

★ قاص من مصر يقيم في سلطنة عمان

وماذا لو عرضت الرسالة على نصف محرري الجريدة ؟! ليس بالطبع ذاك النصف الذي نسميه بـالعذريين لأنهم لم يعرفـوا من النساء سـوى زوجاتهم!! لكنه النصـف الآخر.. بعضهـم سيسخر مني.. ويقول ــ هل تريد اذنا لتكـون الرجل الثالث ؟! وأحـدهم قد باغته مكاشفـة.. فيرى نفسه.. ويرانا.. سطور تلك الـرسالة.. أنا شخصيا كدت أقع أسير تلك اللحظة.. كـان ذلك خلال حرب الخليج . كنت أزور مستشفى ميدانيا..لفت انتباهي جندي أمريكي بدا من خلال عينيه الزائغتين انه خارج ميدان الحرب.. كان مصابا بشظية في أعلى ساقه.. اقتربت منه.. سألته عن شعوره.. قلت له تحديدا:

– هل تشعر بأنك معنـي تماما بهذه الحرب؟! لا أقصد بلدك.. أنت كشاب.. هل تمثل هذه الحرب بالنسبة لك قضية ما ؟!

استمرت نظراته موغلة في تيهها.. كأنه لم يسمعني.. لكنه بعد لحظات مد يده داخل سترته.. وأخـرج من جيب داخلي صورة قال بصوت واهن وهو يتأملها:

– ترى من الشيطـان الذي يعتلي زوجتي الآن في غرفـة نومنا بمدينة دالاس؟!

تطلعت نحوه.. وبداخلي شعور غامـض بالذنب.. وكدت أتمتم في لحظة صحوة لضمير أمضى عمره في سبات: أنا.. ؟ لكنه حين مد لي يـده ليريني الصـورة.. تمنيت وأنـا أتأمـل شفتيهـا الشهيتين وصدرها النافر لو كنت أنا رجل وساوس زوجها..!

وحين عدت بعـد أيام الى منـزلي . وكانـت الساعـة تقترب من الثانية عشرة ليلا لم أشأ أن أوقظ الدكتورة من نومها.. وتلك كانت عادتي حين أعود متأخرا.. ودائما أعـود متأخرا.. تمددت بجوارها.. أغمضت عيني وسـافرت الى دالاس.. الى غـرفـة نوم الجنـدي الامريكي.. أعـددت «سيناريو» مقنعا.. قلت لها اني أحمل رسالة من زوجها الجندي.. تهللـت أسارير وجهها.. كافأتنـي بدعوة على فنجـان شاي داخـل المنـزل.. حدثتهـا عـن الشرق وسحر رجـال الشرق.. تطفح أسارير وجهها الطفولية بمشاعر الانبهار.. قلت لها أنها نموذج الانثـى الشقراء التـي يحلم بها رجـال الشرق.. تنفجر أساريرها زهوا.. وهي تصيح كم أنت لطيف!!

ولم يكن الباقي صعبا!!

أفيق من وهني.. توجهت الى الحمام الملحـق بالغرفة واغتسلت.. فما أسوأ أن تلحـظ الدكتورة أن زوجهـا.. والد طفليهـا.. المعلق السياسي.. مازال يستمني . وان كنت أظن أنها لو لحظت لما اعتبرت ما أفعله سهما جارحا لكبرياء أنوثتها.. ستراني ربما حالة مرضية جديـرة بالدراسـة.. وقد تنتهي الى نتـائج مذهلة تقـوم بنشرها في احدى الدوريات العلمية التي تراسلها.. انها تحفظ أسماء وعناوين وأرقـام هواتـف ورؤساء تحريـر عشرات المجـلات العلمية شرقـا وغربا.. لكنها من بين كل صحفنا اليومية والاسبوعية تعرف بالكاد اسم «صحيفتي» فقـط لأنني أعمل بها.. أنا لا أراهـا إلا في الفراش تغط في نـوم عميق.. وفي الصباح الباكـر أحيانا أشعـر بها.. وهي تقفز مـن فوق السرير الى الحمام.. فـدولاب ملابسها.. فـالمطبخ.. فالشارع لتلحق بعملها.. أما طفـلانا فعهدت بهما الى الشغالة وأنا.. أظنها لا تجهل علاقاتي السريـة.. وترضي ربما باهمالي لها.. حتى لا أكدر شغفها الشديد بكل ما في وحدة أغنام الأنابيب التي ترأسها.

صديق قال لي مرة ساخرا:

– العالم أو لا شيء.. «هـ جـ.. ويلز» أنـت أيضا.. كل نساء العالم.. أو لا شيء.. أظنك وأنت على فراش الموت سـوف تشعر بالمرارة لأن الوقت والظروف لم يمكناك من مضاجعة كل نساء الأرض..!

أهذا أنـا ؟! لو كنت كـذلك... فلم أحـافظ على عادات مـراهقتي القديمة ! لم أكـن هكذا أبدا.. ولم يكن كذلـك داخلي.. كنت أراهن في أشعار ابـراهيم نـاجي وابي القـاسم الشـابي التي كنـت أحفظها أطياف مـلائكة.. في عـذوبة الطفولـة.. وبهجة الأحـلام.. وزغردة الصباح.. كانت صبايا قريتي وهن يتهادين على الطريق الزراعي في اتجاه المدرسة.. يبـدين كأبيات شعـر تتدفق من شمـس الصباح.. مثلهن لا يأكلن ولا يشربن.. ولا يخطئن.. ولا يتعرين على الأسرة.. ولا يأتين بهذا الفعل القبيح كما يدعي الكبار.. الذين لا أصدقهم..

وحين صدقـت.. عندما رأيت «راويـة» تمثالي الجميل عـارية أسفل زميلي في الجامعـة.. قررت ألا أراهـن إلا هكذا.. وبــ«راوية» بدأت.. لكنهـا أبت أن تنزع قطعـة واحدة من ثيـابها. فررت بها الى خيالي.. قاومت.. ربـع قرن وهــي تقاوم.. وربع قرن وأنا أستعذب مقاومتهـا وهي تخمـد ببطء.. إن لم يكـن في مخدع الواقـع.. فعلى أسرة أخيلتـي ، وربما أواصل مـا بدأت أواليهـا ظهـري.. وانزلـق بنعومة في سبات عميق..! المهم أن حصونها المنيعة استسلمت!!

تلك هي عقـدتي اذن!! حسنا.. ان كان ما يقـوله علماء النفس صـحيحا من أن معرفة المريض بمشكلته بداية العلاج.. فها أنا بدأت أعالج نفسي.. والفضل يرجع الى صاحبـة تلك الرسالة.. حين التقي بها سأخبرها بذلك.. ربما بعد أن تستسلم!!

يرن جرس الهاتف.. عامل التليفون يخبرني أن سيدة اسمها «أ. ع» ترغب في الحديث مع محرر باب «القلوب الموجوعة» بشأن رسالة بعثت بها.. أتأمل ذيل الرسالـة التي أمامي، أ.. ع.. إنها هي، أمازالت تدب تحت الجلد تلك الرغبة الغامضة في أن أكون رجلها الثالث..!!

– دعني أكلمها..

لا يصلني من الطرف الآخر سوى عبارات مبهمة.. حديث بين اثنين.. انصـت باهتمام.. رجـل وامرأة.. كـأنها تستثمر لحظـات انتظارهـا الى أن يتم تحويل المكالمة في تسـوية حساب مع الـرجل.. تنهره.. تحذره من أنها ستخبر المدير العام.. يخيم الصمت لحظات.. تكدره أصوات خافتة رفيعة قـادمة من مكان بعيد بعض الشيء.. أشعر بأنفاسها وهي.. ربما.. تدني سماعة الهاتف من شفتيها.

– ألو..!! أضغط السماعة على اذني في ترقب عصبي لأن تكررها.

– ألو.. ألو.أ

من يمنحني معجزة تؤكد لي أن ما أسمعه ليس يقينا..

تتـوحد كـل حواسي في أذني.. تنضغـط بحـوافها في سماعـة الهاتف.. لكن لا شيء سوى تلك الأصوات الرفيعة القادمة من مكان بعيد.. عرفت فيها قبل أن يغلق الخط مأمأة أغنام..!

تأملت ذيل الرسالة «.أ.ع، يا إلهي.. أميمة عبدالعزيز..» وضـحكت.. !!

* * *

الذي لم يعد سعيدا

الـى أمـي العــــودة

عـــــبدالله أخضــــــر *

طوال سـبـع سنوات ونصف بكيتـه، وكنت متيقنـة خلالها بأنه لم يمت . واقنعت نفسي بأنه غـائب عن عيني ليس إلا. وبأنه بين يوم وآخـر سيدخـل البيت، وسيجدني كـالعادة عنـد زاوية الدهليز الشرقية غير بعيدة عن قـاطور «الجحلة» المعلقة على وتد يبعد عن رأسي بـذراع واحد الى اليمين وعلى ارتفاع قامـة. أعرف بانـه لم يمت. ولـذلك بكيتـه ليل نهار، حتـى مل منـي أحفادي وبنـاتي وسائر أهـل قريتـي. ولكن الفجيعـة كانـت أقوى ممـا أحتمل. ويـدي وحدهـا كانت في النـار . أما البـاقون فقـد هفتهم حرارتها قليـلا. مثلهم مثل الـذي يتفرج على حريـق كبير يشعر بحرارته من بعيـد. أما هناك في قلب النار فلا أحـد يعرف سـوى الذي يتقحـم. وأنا بعد هـذا العمر وجـدت زرعي وقد أتـت عليه النار . وأن الأيام أخذته دونما ثمن. أنا التي عرفت مجاعة الحرب الثانيـة. ومرت علـى الوبـاءات كلها، ورأيـت الموت يحدق فـي مـرات كثيرة . وحتى تلـك العصرية كنـت أفكـر فقط في كيفيـة مقابلة ربي بهدوء وثبات وطمأنينـة . ولكن أن تنقلب الآية وأجد من سيورثني هو من يثاوى قبلي، وأكون من يكفنه ، فتلك سكين في خـاصرة أيامـي الأخيرة. هـو لم يمت، بـل أنـا مت على قيـد الحياة،وهو بعث داخلي وسيظل حتى يسدل ستاري الأخير.

ولكننـي الآن وبعـد ليلـة الجمعة وفي العشريـن مـن شهـر جمادى الأولى لعـام ألـف وأربعة وأربعـة عشر. علىّ أن أكفكـف دموعـي وأبكي بصمت. تلك الليلـة فقط تيقنت ورأيـت بحواسي التي لم يذروهـا كبري، موته الثاني. موتـه الحقيقـي. ليلتها فقط تأكدت بأنه لن يعود، وبـأنه ليس هناك من داع لانتظاري طوال الليـالي. علـىّ أرى طيفـه بجانـب احـدى الحجرات. أو أسمـع غمغماته خلـف جدار البيت الذي ربيتـه فيه ولعب بين جنبـاته، حتى أصبح رجلا وشمعـة تـدفيء شتاء عمري. كان عليّ أن أنتظر .. وأن أصبر على أطنان الـدقائق والساعات بقلب جمل . كنت لا أصـدق مـا يقصـه البعـض بـأنهم رأوه مـرة يشرب مـن بئـر «الحضاري» ، ومرة يحوم حـول بيت واحدة كانت خليلته فيما مضى. لم أصـدق كل هذا ، ولكننـي وطيلة السنوات التـي مرت كنـت أنتظر، وكنـت أفسر الظواهـر الصغيرة وغير المألوفـة لي، وأربطها بـأحداث مـرت علينا معا، كـل هذا مضـى مثلما العمر، حتى تلك الليلة التي سكن النصـل فيها تماما داخل أحشائي ولم يعد يتململ.

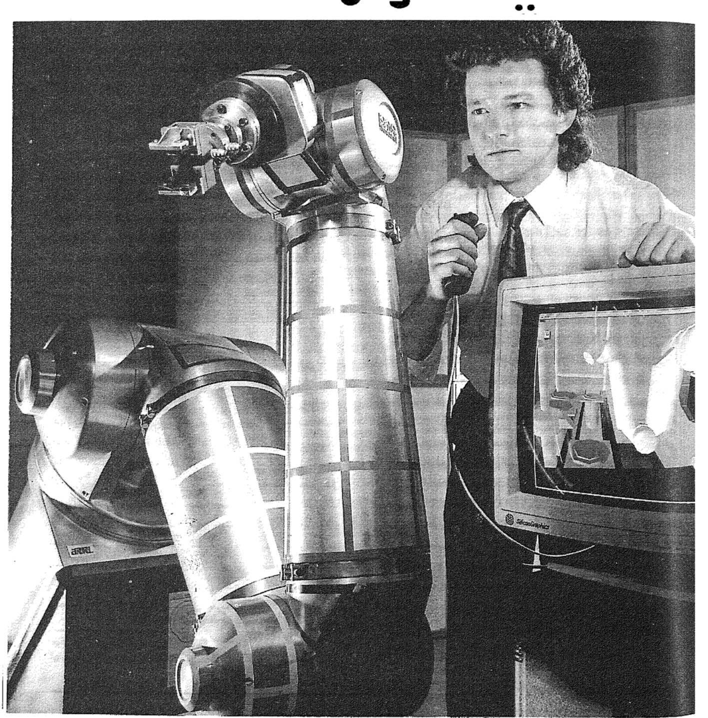
ليلتها بكيـت كعادتي وأنا أقلب صـور حياتي بذاكـرة تقاوم تعريـة الزمـن ، تطل على نظـراته الصـافية الحنـونة مـن جذوع السقف، وتنبعـث ضحكاته مـن مسامـات الجدران. أرى مشيته المتمايلة في لسـان القنديل المنعكس ظـلا ضخما على الجدار. بكيت حتى جفت مدامعي. أخيرا قمت فصليت ركعتين ودعوت بالغفران مطولا لـه. بعدهـا أحسست بـالاعياء يـدب في مفاصلي اليـابسة، فتوسـدت يدي وتغطيت بلحافه الـذي لم أغسله لتبقـى رائحته عالقـة به. لا أدري كـم من الوقـت غفوت ، ولكننـي عندمـا أفقت وجدت موجات متتالية من القشعـريرة تبدأ من رأسي وتنتهي عند أطراف قدمـي . كانت كل موجـة أشد من سابقتهـا .. تعوذت من الشيطان وقرأت آيـة الكرسي، ولكن الموجات تـزداد حدة.. وبدون ارادة مني وجدتني أجتاز الدهليز لأجلس على احدى درجاته قبالة الحوش، لم يكن قـد تبقى مـن قرص القمـر سوى ربعـه. كانـت قرون السطـح ترتسـم ظلا على الحوش قبـالتي، بينما «الغـافة» النابتة وسـط الحوش يمتد ظلها حتى خارج البيـت مغطيا المدخل وبابه الخشبـي. موجات القشعـريرة تـزداد حدة داخلي وأصوات الليل مألوفـة،والكلاب تتناوب النباح من مواقـع مختلفة. وفجأة صمتـت الكـلاب وازدادت قشعـريـرتي ووقـف شعـــر رأسي وأحسست ببـدني ينتفخ ، ثم سمعـت أنينا من بعيـد.. أنين آدمي يعذب ويستغيث بصوت واهن.. أصخت السمع جيدا وقد تحولت حواسي الى أذن كبيرة ، وعرفت أنه صوته.. نعم كان صوت سعيد ، الذي لـن أنسى رنة حبالـه ما دام هناك عرق ينبـض في جسدي. قمت مـن جلستي كممسـوسة أريـد تتبع الصـوت، درت الحارة كلها، فتشت ظلال البيوت ، ومسحت بنظري العتمة كلها، ولكنني لم أر ما تمنتـه نفسي، فرجعت أسـوق لوعتي الى البيـت ، لحظتها سمعت نبـاح الكلاب يعـود الى وتيرته، وبكيـت بحرقـة حاضنـة لحافه، ونمـت كأنما لم يحدث شيء، ولكنني حلمت ليلتها بـأنني وسط حوش البيت أزرع جذع مـوز يدب العطش فيه، بينما تهطل سحابة دموعي راوية جذعه الصغير.

* * *

★ قاص من سلطنة عمان.

بقلـــم : جان ماري دوميناك*
ترجمة لطـــيفة ديـب **

التقنيـــة والحـــداثـــة



يرى علماء الآثار أن ثلاثة دلائل كشفت وجود الانسان

- شعائر الموتى ، دليل الدين.
- الكلام ، دليل الثقافة.
- الأداة ، دليل التقنية.

تعود الأدوات الأولى التي اكتشفت في «أوروبا» الى قبل حوالي ١٥٠٠٠٠٠ سنة، وهي تشهد بوجود «الانسان» الواقف (أو انسان جاوه) الذي ظهر في «افريقيا» الشرقية قبل حوالي ١٦٠٠٠٠٠ سنة. والانسان الواقف هو الذي اخترع التقنية التي سترافق المغامرة البشرية طيلة حياتها لكن الأدوات البدائية ، كتلك التي اكتشفت في «شيلهاك» (منطقة «اللوار » العليا في «فرنسا») لم تتقدم عمليا خلال ثمانمائة ألف قرن وقبل حوالي ٦٠٠٠٠٠ سنة تحسنت الأدوات ولم تستخدم النار إلا قبل حوالي ٤٠٠٠٠٠ سنة، كما تشهد بذلك المواقد الأولى.

فالتقنية لم تنطلق ، كما رأينا الا ببطء ، ثم تسرع تقدمها. هذا التقدم الذي سيلم به أيضا بعض فترات من الكمون. لكننا ألفنا هذا التسرع المستمر بحيث نكاد لا نتقبل أنه حتى في بدايات الحداثة، يجب أن تنقضي فترات طويلة قبل أن تنتشر الاختراعات وتبلغ تقانتها . ففي عام ١٧٧١، صنع «كونيو» أول عربة بخارية ، لكن الأخوة «سريوليه» لم يسيروا على دراجتهم البخارية المثلثة الدواليب والتي تسير بسرعة ٢٥ كم في الساعة إلا في عام ١٨٨١م. ومعروف كيف حصل بعدئذ تطور السيارة. ونهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر يشكلان فترة ازدهرت فيها التقنية على نحو مدهش: البخار، الكهرباء، التصوير الشمسي.. ومع ذلك ، فإن فترة الحداثة الثانية، تلك التي تبدأ حوالي ١٨٨٠، هي التي شهدت قفزة التقنية الهائلة: النور الكهربائي، البرق، الهاتف، المحرك الذي يعمل بالنفط، الطيران الخ. وقد قلبت هذه الاختراعات حياة الناس والعلاقات الاجتماعية والبيئة . لكن ذلك يظهر في أيامنا على درجة من البداهة بحيث يصبح الاصرار عليه غير مجد. لنقل ببساطة. إن التقنية تنطلق على نحو يتزايد قوة وأنها أصبحت الظاهرة الكبرى في عصرنا والمحور الذي يشاد حوله تطور حياتنا الاجتماعية — لكنه أيضا يشكل المسألة الأكثر أهمية والأكثر إقلاقا والأكثر مدعاة للجدل. فكل شيء يجري كما لو أن التقنية، وقد أفلتت من حقلها الخاص ومن العقل الذي ولدها، أخذت استقلاليتها وجرّت العالم الى منطق تستحيل السيطرة عليه.

لقد وجدت التقنية في وسط الحداثة الوليدة ، ونلاحظ ذلك بالرجوع الى ألواح «الموسوعة» الكبرى. فالتقنية تثير الحماس لأنها تظهر قدرات الانسان، هذا المخلوق الذي يحس أنه أصبح بدوره خالقا (لا عجب أن يكون الانسان الآلي هو الذي فتن اللب في السنوات الأخيرة من الملكية الفرنسية). فمحيطنا ومشاهدنا الطبيعية وحتى كياننا الجسدي والاجتماعي أصبحت تعزى أكثر فأكثر ليس الى «الله» بل الى الانسان الصانع، على حد قول «فيليب روكيلو» . و«وجود التقنية في كل مكان يستبعد الدين لصالح السياسة»، أي لصالح الجهد الذي يبذل من أجل إخضاع هذه السلطة الجديدة الى سلطة أعلى ومن أجل تدريب وتنظيم وإضفاء الطابع الاشتراكي على العالم الميكانيكي. وبالتطلع الى أنفسنا وحوالينا، نلاحظ أنه قلما نجد جانبا من جوانب حياتنا لا يتوقف على إحدى التقنيات: تحديد النسل، العناية بالجسم والسيطرة على الحياة، بالاضافة ، كأقصى حد، الى إبادة البشرية بالسلاح النووي. والحداثة، التي كانت التقنية قد أذهلتها في البدء، والتي كانت تأمل أن تكمل التحرير الديموقراطي، أخذت ، حوالي ١٩٣٠ تخشى هذا التقنية. والاهتمام بالجمالية ، اليوم، هو أقل من الاهتمام بعلم الأخلاق ـ أخلاقية الحياة والبقاء.

١ – الطبيعي والصنعي:

لكن ما هي التقنية والحالة هذه؟ هل يمكننا أن نتصورها؟ فالغريب أن تعليل ظاهرة عصرنا الرئيسية هذه قد شغلت أقل حيز من تفكير فلاسفتنا فلم يكرس لها «سارتر» الا الشيء الزهيد من أعماله رغم وفرة هذه الأعمال. لا جرم أن النقد اللاذع كثير، وقد رد عليه بالدفاع والتمجيد. والنقد الأشد عمقا يحتمل أن يكون ذاك الذي وجهه العالم السوسيولوجي الألماني «ماكس ويبر» الذي يرى أن «التقنية أعادت الانسان الى الصواب، فانتزعته من سحر الأساطير القديمة. لم نعد نلتقي السيكلوب (العملاق الأسطوري) أو الحوريات عند منعطفات الطرق، وما نجده تحت نظرنا الآن وفي كل مكان، هو أعمدة البرق والماكينات والأبنية المصنوعة من الباطون، زخارف تقانية لم تترك مكانا للشاعرية. وإذ وحدت التقنية جميع أشكال الثقافة ، أصبحنا نجد الأشياء ذاتها ، من مطار الى مطار، ونكاد نجد الآن الناس ذاتهم، لأن التقنية سوّت الخاصيات.

إن فارق الطاقة الكامنة هذا، الذي كان الحوار البشري يمر عبره، قد ألغى وأصبح العالم فاترا. «سيموت العالم من البرد» صاح «برنانوس» وفي رأي هذا الأخير ، فإن التقنية

★ أستاذ في مدرسة البوليتكنيك في فرنسا.
★★ كاتبة وأديبة من سوريا

تخنق الحرية وتذل النفوس: «التقنيـة هي التواطؤ الكلي ضد كل من أنواع الحياة الداخلية». وفي الفترة ذاتها وصف «ليفي ـ ستراوس» إذلال البـدائيين وهدم ثقافاتهم على نحـو يتعذر إصلاحه وذلك باحتكاكهـا بـ «الغرب» وأنهى عمله الأساسي متنبئا بنوع مـن القصور الحراري لنهاية العـالم حيث تزول كافة الفروق وتنغمر الثقافات. إن الاتنولوجيا تعلم أنه عندما تتقـدم التقنية الحديثـة تضيـع التقنيـات القديمـة وتتفكـك الأعـراف، وتبتذل العـادات ولا يبقى للمـدنية المحليـة الا أن تدمـج أو تستسلم للانهيـار. كان في «افريقيـا» عام ١٩٥٠ ، قرابة ٣٠٠٠ لغة محكية ، لقد زال نصفها الآن. فحيثما تتقدم التقنيـة يتراجـع الكـلام، على الأقل الكـلام الـذي يتفـوه بـه الانســان وليس الآلات التـي تتولى الكـلام نيـابة عنـه. وعلى سطح الأرض بأكمله تقوم شبكـة تقنية واسعة بتقنيع وحل وتمثل اللغة والذاكرة والشعر.

هذا النقد صـاغه مفكرو «مذهب فرانكفـورت» بأسلوب أكثر فلسفة. وكـان معظم هؤلاء المفكريـن غادروا «المانيا» في الفترة الــواقعـة بين ١٩٣٣ و١٩٣٨ وبعــد لجوء قصير الى «فرنســا» ذهبوا الى الولايـات المتحدة ثم عـادوا الى «أوروبا» بعد الحرب ولكونهم شعروا أنهم غير قـادرين على العيش في «أمريكا» التي أصبحت فـائقة التقنية. والمفكران «أدورنو» و «هورخيمـر» صاحبـا العمل الـذي نقل الى الفـرنسية بـاسـم «ديالكتيـك العقل» يعتقـدان أيضا أن العقـل التقني، بعـد أن ساهم في تحرير البشرية، هو في طريقه الى أن يصبح هو ذاته أسطـورة والى أن يخمـد جميـع الامكـانيـات البشريـة. لـن أستشهد إلا بجملـة فهي تتضمـن نواة هـذا النقد «إن هـوية كافة الأشياء فيما بينها تشرى بـاستحالة كل شيء ، أن يكون مماثلا لها».

هنا نقـع على موضـوع اقتلاع الجذور، وفقـدان الهوية، ربما كانـت انقلابـات القرن العشريـن والنزعـات الكليانيـة الكبرى ترجع بالفعل الى هذه الصدمة التي توجهها التقنية الى المدنيـات الريفيـة. فقـد انتقـل آلاف الأشخاص مـن بيئتهـم التقليـدية الى البيئـة الصناعيـة دون أن تتـوافر لهم وســائل التهيئة لـذلك التغيير. لهذا رأينـا ـ ومـا زلنا نـرى ـ جموعـا هـزتهم بعض الاضطـرابات وأرعبهـم هـذا الاجتثاث وهـذا الانسلاب اللذان كـانوا ضحيتهما. فلم نعد نعـرف جيراننا ، ولسنا ننتمـي الى أي مكان. لقـد انقطعت عـلاقتنا بـالأشياء. واختلت علاقتنا بالبشر. فالزوجة التي تحررت نظريا، فقدت دورها وثقافتهـا الخاصة لتتساوى مع الرجـل فتصبح أحد عناصر السيرورة الصنـاعية، أي عـاملة ومستهلكـة. وصار بإمكاننا أن نحوّل جملة «أدورنـو» و«هورخيمر» كالتالي (إن هوية كافة الأشياء وجميع البشر فيما بينهم تشرى باستحالة كل فرد أن يكـون مماثلا لذاتـه وأن يعرف من هو ومـن أين جاء).

يـا للتقنية مـن غامضـة ، إنها لا تسهـل التحرر، وهـي تخفف شقاء النـاس، فتلطف آلامهم وتطيل أعمارهـم، وتقيم شبكة اتصالات تفتـح السبيل لامكانية جعـل العالم واحدا.. لكنها أيضا تضاعف قدرة الأسلحـة ، وتضـع وسـائل خارقة في خدمة الـديكتاتوريات ، إنها تلـوث الأرض والبحر والجو، وتعزِل النـاس، وتحول الحياة الاجتماعية الى استهلاك رمزي ينتزع منها معناها (تقتضي الحيـاة الاجتماعية هدم ما يشكل شذاها)..

لـن ننتهي مـن تعداد حسنـات التقنية وسيئـاتها . إنها مهمة لا جدوى منها. فالتفاؤل التكنـولوجي ليس أفضل من التشاؤم. زد على ذلك هـل بإمكاننا أن نبرع على نحـو كاف في هذه التقنية لنجعـل من ذلك نقدا أو مـديحا ذا قيمة؟ الحقيقة هي أننا في الصلب، وأن ثمة شيئـا مضحكا لدى سماع بعض المفكريـن الذين ركبوا الطيـارة أو السيارة يأتـون ليهاجموا التقنية عبر المذياع. لقـد أصبح مستحيلا تعريـف التقنية على أنها منظـومـة خـارجيـة ، مخاصمـة أو حليفـة، ينبغـي أن نتصـورهـا في علاقتهـا المتعـايشـة مـع الانسان والثـابتـة. فالماكينات هـي تفكير مدمج. وبالتالي إذا تحدثنا بـالسوء عن الماكينات إنما نتحـدث بالســوء عن ذواتنـا، عن أفضـل ما في ذواتنا.

لقد ارتبـط تقدم التقنيـة تاريخيـا بتقدم الفكـر. فليست التقنية دليل وجود الانســان وحسب، انها تخط سبيل نموه، إنها تجسده تـاريخيا، وتقـدم له وسـائل علاقتـه بالطبيعـة وبفكر تقدمه بما أنها تكدس الأرباح، دون الرجوع الى الوراء بخلاف ما يفعل الفن.

لقد بين «بـرغسون» وأحســن، كيف أن التقنيـة ترتبـط بجهد الكـائن كيما يوجـد إنسانيـا. وجملته الشهيرة في آخـر عملـه «المصدريـن» تردد دومـا : «إذا مـا كبر الجسد ينتظر علاوة من الـروح» . من الذي لم يسمع بعـلاوة الروح هذه؟ لقد عنى «بـرغسون » شيئا أكثر عمقـا بكثير. لم يقل فقط إن تطور التقنية يستـدعي مصادر البطولة والقداســة. لقد قلب عبارات العتـب التي تـوجه عادة الى التقنيـة مؤكـدا ان العلم الروحـاني هو الذي يستدعـي التقنية. فبلغ بذلـك الموضوع الأساس الذي سيتخذه «هايدغـر» . «لن يرتفع الانسان فوق الأرض الا إذا قدمت له آلة قويـة قاعدة لذلك يجب أن يضغط

على المادة إذا أراد أن ينفصل عنها».

إن التقنية لا تقبل الانفصال عن الوجود البشري ومع ذلك ننزع الى رؤيتها بمثابة ظاهرة غريبة، عدائية تكاد تكون قبيحة كانت المسوخ فيما مضى نصفها بشر ونصفها حيوان، ومسوخ اليوم نصفها بشر ونصفها ماكينات . والروبوت (الانسان الآلي) يعتبر أحد هذا التزاوج القبيح . «المسخ هو اخصاب مارقين خارج النظام ، الأمر الذي يغرقنا في عدم تمييز مخيف. يجعلنا نشك فعلا فيمن نكون. وظهور المسخ في المجتمع له دوما دلالة ما» (رونيه جيرار) ومسخنا هو بالطبع هذا التزاوج من الانسان والماكينة. بامكانه أن يكون أكثر من ذلك إنه «فرانكشتاين» ، أي ماكينة بوجه إنسان، إنسان صنعه البشر . ولا يدعو الى العجب أن تبلغ هذه الاستيهامات أوجها اليوم حول «الهندسة» الوراثية (هندسة الجينات).

انتهت الحلقة فالانسان يوشك أن يصنع الحياة. في زمن «أليس» كانت التقنية عبارة عن فن قيادة مركب، رتق الحبال ، جلفطة هيكل المراكب، لا بل الدخول الى «طروادة» في جوف حصان خشبي ضخم.. فلفظة «Techné» في اللغة اليونانية أقرب الى ما نسميه الحرفية منها الى التقنية بحصر المعنى. ومع الماكينة التي تأخذ طاقتها خارجا عن الانسان أو عن بعض العناصر الطبيعية ، كالمحرك البخاري، النفطي ، الكهربائي ، تظهر أشكال أخرى واحتمالات أخرى، وتغير التقنية بعدها فتبدو وكأنها تفلت من الانسان الذي كانت خادمة له لتأخذ استقلاليتها. وكل من يشاهد ناقلة نفط عملاقة تمر يلاحظ فورا ما يميز هذه الدرقة العائمة عن مركب«أليس» فالسفينة الشراعية، مثلها مثل طاحونة الهواء، هي نموذج لشيء تقني يعود الى الجيل الأول فكل شيء فيها رصد بوضوح وليس هناك فائض ما، وكل ما فيها له عمله وجميل في الوقت ذاته. والدراجة ، التي أدهشت المحدثين عام ١٩٠٠، تعبر هي أيضا عن وفر جميل في الوسائل بتحويلها الطاقة العضلية الى معدل السرعة، أما السيارة فليست بهذه البساطة: فشكلها وهيكلها وقسم من أعضائها تظهر متطلبات جمالية واجتماعية خارجة عن وظيفتها الخاصة.

يبدو إذن أن التقنية البدائية التي نجدها في بعض الأشياء المستعملة (كالزلاجة والمركب الشراعي ورمح الرياضيين) قد حل محلها نوع آخر من التقنية ليس امتدادا للجسم البشري، بل ينمي قوة لا تقارن به: فالمقطعة حلت محل المنشار، والمجر محل المنجل، والجراف (البلدوزر) محل المنكاش والرفش.. ومع كون الديناميكية الهوائية تمحص خطوط العربات السريعة، مع كون «الكونكورد» في مثل جمال دراجة السباق، ومع كون هذه الآلات تمنحنا أحيانا دوارا كأنه صادر عن قدرة فوق بشرية الا أنها تنشر أيضا الخوف من وقوع نكبة. والذي يبعث الخوف أكثر من الكوارث الطبيعية (كالصواعق والزلازل والأوبئة) هو الحوادث التقنية (وقد أصبح النووي مثالها الرمزي) كما أن قدرتنا التي تجسدت واستقلت ، تفلت من مراقبتنا ، وكما لو أن ما يبدع ينقلب ضد مبدعه.

وفيما كانت الآلية الصناعية تتطور في القرن التاسع عشر، بدوننا وكأننا نعي الظاهرة وعيا ضعيفا للغاية. فالآلة البخارية قلما ألهمت الرومانسيين . وتقدم الكهرباء ترك القليل من الآثار في شعر نهاية القرن . واعتبر بعضهم (فييني) أن الانسان ليس مهيأ ليسيطر على هذا التقدم ، كما رأى الآخرون (هوغو) في الآلات وسيلة يتخذها الانسان كي يتأله («التقدم»، هو خطوة من «الله») ولا شك أن «جول فرن» كان الأكثر مغالاة في تصوره السبقي للصيرورة التقنية.

ولئن كان الشعر والفن استمرا بعيدين وحائرين . فالفلسفة كانت شبه غائبة. وتكونت الثقافة العلمية والتقنية بمنأى عن الثقافة الانسانوية التي ظل يهيمن عليها مفكرو العهد السابق على الآلية. حتى «ماركس» ، الذي كما رأينا اعتبر الانسان منتجا لأوضاع حياته، لم يحلل التقنية بعمق. ففي رأيه يتوقف كل شيء على كيفية استخدام الآلة كما يقوم به الذين استملكوا وسائل الانتاج. ففي مشغل رأسمالي، الآلات هي قطعا آلات مستغلة، مستهلكة ، مضنية وفي مشغل انتقل الى خدمة الطبقة العاملة هي محررة.. فأن تكون التقنية مرهقة ومحررة هذا ما قاله «ماركس» لكنه لم يضع شروطا أخرى سوى الاقتصادية والسياسية. فلم يتعرض حقا لمشكلة التكنولوجيا. لم يطرح على نفسه السؤال التالي: في كافة الظروف السياسية والاقتصادية أليس للتقنية وجه خطر في نظر الذين يستخدمونها؟ ألا تحمل في ذاتها قوة الهيمنة؟

إن تطور التقنية الغريب الذي بدأ من منتصف القرن التاسع عشر فاجأ التفكير.فحرب ١٩١٤ هي التي ستجعل المشكلة تدرك ثم قنبلة «هيروشيما» (أيضا الحرب) وأخيرا التلوث. وعلى عصرنا الموشى بالتقنية ، تقع مسؤولية التساؤل حولها ولو متأخرا. ولكي نثير أهواء كهذه، ورعبا مماثلا، ينبغي أن نضع فيها الكثير من ذواتنا (بالاشارة الى الارهاب لعام ١٠٠٠ تحدث «إمانويل برل» عن «الرعب

الخفيف في القرن العشرين») فتصور التقنية هو محاولة التباعد بصدد ظاهرة تحيط بنا، تلج الى أعماقنا وتتحكم حتى في إواليتنا الذهنية. هي إذن محاولة تصور ذواتنا بأنفسنا، إنها ممارسة صعبة لكنها خلاصية لأنها تسبق كل حرية.

غالبا ما يعرّف الشيء التقني على أنه ليس «طبيعيا»، بل «صنعي». فوفقا لما جاء في بعض المعاجم، «ما لا تنتجه الطبيعة هو تقني» فكانت المقابلة الاجمالية بين الطبيعة، التي قد تكون مبدأ الحياة والحكمة والتقنية التي قد تكون موضع الزيف واللامعقول. والاجلال الذي خصت به الطبيعة في الرومانسية ومن أواخر القرن الثامن عشر، وكذلك الرجوع الى «الحقوق الطبيعية» التي أسست حقوق الانسان كلها تسهم في مقابلة الطبيعة والتقنية بشكل قابل جدا للجدل. فكما لاحظ «س. موسكوفيشي» وذكر به «ف. روكيلو»، لم تعد الطبيعة «جنة عدن»، إن لها تاريخها. لنلق نظرة على بيئتنا «الطبيعية». لقد اتجر بها كما اتجر ببيئتنا التقنية. لم يبق في «فرنسا» سوى غابتين غير محولتين، والغابات الأخرى صنعت بأنماط مزروعة وغالبا مستوردة، وقد تم استحضار الأزهار والشجيرات في غالبيتها من «آسيا» و«أمريكا» و«أفريقيا» و«أوقيانوسيا»، هذه الأراضي المعشبة إنما عشبها يزرع ويحش، هذه الخيول ولدت بالتصالب، هذه الأرض قلبت آلاف المرات وربما الهواء.. لكن كم هو ملوث! لاشك أن الشمس تظل طبيعية والنجوم كذلك.

فالطبيعة هي في القسم الأكبر منها نتاج التقنية، والبيئة الطبيعية تزداد صنعية باستمرار، الأمر الذي يطبعها بحضور مختلف يبدو لنا تارة وديا (مشاهد طفولتنا) وطورا معاديا وعدوانيا. ولكي تكون الطبيعة صالحة لسكنى الانسان، تحتاج(والأمر أكثر صحة في «أمريكا» و«أوروبا») الى ما يسميه «ف. روكيلو» «مصلحة صيانة». إن الانسان يتلف الطبيعة وهو واقع يبرزه علم البيئة. غير أن هذا التوازن الذي تتهدده الصناعة الحديثة هو من صنع البشر «المهرة».

وإذا كانت الطبيعة قد طبعت بالتقنية، يمكن القول أيضا بأن التقنية «طبيعية»، ذلك لأنها تعمل مع الطبيعة، فتستخدم نواميسها وتلتقط طاقاتها.. «من جهة تنفذ التقنية ما لا تستطيع الطبيعة أن تحققه، وتقلده من جهة أخرى». ويعلق «بيير أو بنك» على هذه الجملة فيلاحظ أن التقنية «تكمل» الطبيعة فتلاحق غائية توحي بها الطبيعة ذاتها: «حيثما لم تتمكن الطبيعة من ادخال انسجامها وتناسقها وانقسامها الفتيلي، تتدخل التقنية لتكون البديل للتلقائية الغائبة. فالطبيعة تبقى المثل الأعلى للتقنية. ليس المقصود خلق ما هو فوق الطبيعي، حتى ولا أنسنة الطبيعة، بل تطبيع الطبيعة ومساعدتها في تحقيق ماهيتها الخاصة بها. وروح الكلمة المرتبط بهذا التصور يبينه مثال الكرمة الذي يعود الى «نيوفراست» فالكرمة كائن طبيعي لكنها لا يمكنها أن تنتج كمونها الأكثر «طبيعية» إلا شريطة أن «يزرعها» الانسان. وبذلك فالتقنية لا تتحدى الطبيعة، ولا ترغمها، بل تساعدها لتصبح ما هي عليه».

هكذا «تتخذ التقنية في الطبيعة أداة». وفي المرحلة الأولى، تقلدها وتتممها وتخصبها وتجعلها تضع كمونها. (الزراعة، وهي أول منهج تقني، تفسح المجال لمجازات جنسية عديدة.) لقد بلغ الأمر بـ«لوروا - غورهان» أن شبه التقدم التقني بالتطور البيولوجي إذ قال: «إن انتقال الصفات المكتسبة طبيعي في التقنية (...) لكن الطفرة ظهرت طبيعية بنفس المقدار». لقد أصبح الانسان عاقلا بالعمل على تقدم اللغة والتقنية معا، اللتين لا تشكلان سوى «ظاهرة عقلية واحدة».

٢ - الكشف (هايدغر):

يمكننا أن نتساءل إن كانت الطفرة الحاصلة في العصر الصناعي لم تغير على وجه الدقة كنه التقنية بتغيير قوتها وأبعادها. وبإمكاننا أن نتساءل إن كانت تقنية الصواريخ من نمط الطائرات الورقية ذاته. فكلاهما بالطبع يستخدم قوانين طبيعية، إنما بشكل ونتائج مختلفة جدا. الطائرة الورقية كالطاحون التي تعمل بالماء، تبقيان خاضعتين للطبيعة: إذا لم يكن ثمة هواء أو ماء، لن تعملا. أما الصاروخ أو المحطة النووية فيعملان في كافة الأوقات، يقيمان مبدأهما وغايتهما خارجا عن الاحتمالات، ولا يتعلقان إلا بالحساب والقرار البشري. إننا نرى جيدا أن تقنية كهذه قادرة على استخدام الطبيعة ضد الطبيعة، والانسان ضد الانسان، بما أنها تنقلب ضد اللغة بقدر ما تنقلب ضد البيئة. ومع ذلك، لن نعترض على كون القصد ذاته والذكاء ذاته يربطان الأكرة الملساء بالناظمة الآلية. فالتقنية حملت الطبيعة «أشغالا شاقة»، كما قال «ف. روكيلو». ثم عندما يكون لدينا أرقاء، كيف نتجنب تشغيلهم؟

لقد تلفظت بكلمة «جهز» في أول تأمل له حول التقنية، يعتمد «هايدغر» على الكلمة الألمانية Ge - stell التي تذكر بالهيكل، بالبنية، ليستخدمها في معنى معادل للكلمة الفرنسية (وهي لمرة، أغنى) arraisonnement التي تعني

إخضاع، إبلاغ الأمر (الى باخرة) بتنفيذ ما نأمر به. يقول «هايدغر» : «التقنية تأمر الطبيعة، أي أنها تخضعها للعقل الذي يقتضي من كافة الأشياء أن تبين تعليلها، أن تصوبه» . إنه إذن نوع من تحدي الطبيعة: أعد الى هذه الدراية التي فيّ والتي تربطك بها رابطة ما! وبالتالي ليس المقصود فقط أن نقوم بإجراء عمليات في الطبيعة باستخدام الطبيعة. «ما دمنا نتمثل التقنية كأداة سنظل مأخوذين بالرغبة في السيطرة عليها. إننا نبقى خارج جوهر التقنية».

إن لكُنه التقنية هذا علاقة مباشرة مع الانسان ونزوعه الى الفهم. فليس ما نلتمسه في الطبيعة هو مساعدة مادية وحسب، بل مساعدة ميتافيزيقية : إننا نطلب إليها أن تسلمنا حقيقتها التي بدونها يظل وجودنا فقيرا وخاضعا . «عندما نكشف بدقة ما بأنفسنا لكُنه التقنية، سنجد أنفسنا وقد استولى علينا ، على نحو غير منتظر، نداء محرر». يتحرر الحس ويتلقى الانسان ذلك كإمكانية وجود حيث هو في علاقة طبيعية وشاعرية في الوقت ذاته مع المكان الذي يقيم فيه.

فالتقنية هي بالتالي شيء آخر مختلف عن «العلوم الطبيعية التطبيقية». إنها تظهر غاية أساسية هي أن تقود الى الحقيقة، الكائن المختبيء في الطبيعة. وكلمة arraisonnement هي الكشف إنها دعوة ، طلب موجه الى الطبيعة كي تسلم أسرارها وقواها العميقة. «إن التقنية تكشف ما لا يحصل من تلقاء ذاته وليس أمامنا الأمر الذي قد يأخذ تارة هذا المظهر أو هذه الصيغة، وطورا غيرهما».

وهكذا نرى على نحو أفضل ما يميز التقنية الحديثة من القديمة: لم تكن العلوم الصحيحة متوافرة لدى التقنية القديمة، والكشف الذي كانت تقوم به كان محدودا واتفاقيا ولم يكن يتبع منهج التجميع المتواصل الذي يميز ما نسميه التقدم التقني . لكن التماس الطبيعة الذي تقوم به التقنية الحديثة منظم وملح. وتلاعب «هايدغر» بالفعل الألماني Heraus forden فكتب يقول «إن التطور الذي يسود التقنية الحديثة هو تحريض يخطر الطبيعة لتسلم طاقة يمكن استخراجها وتجميعها».

هذا الطلب الموجه بإلحاح الى الطبيعة لم يعد يتعلق بحاجة معينة، إنه يزج الأرض بأكملها والبشرية بأكملها في مسار كشف وترشيد ومردود يكون شبكة متضامنة. كان «هيغل» يسمي الماكينة «أداة مستقلة». إنها كذلك بقدر ما هي قادرة على أن تحكم نفسها بنفسها (المعلوماتية والروبوت أو الانسان الآلي اليوم) ، لكنها مرتبطة بشبكة معارف وإعلام وطاقة. إننا نرى ذلك جيدا: فكلما اكتسب جهاز تقني استقلاليته، ازداد تعقيده وكلما وجد ذاته مقحما بالتالي في نظام هش. فالتقنية تبدو لـ«هايدغر» كشكل من أشكال الولوج الى الحقيقة والى السيطرة وليست ككيان خارجي، مستقل وممهد وغالبا ما يبطل أو يلغى. فالتقنية التي تدرك جيدا تجرنا «في ندائها المحرر».

٣ - العقلانية وإرادة التسلط (يونفر):

غير أن «هايدغر» نفسه ، باستعماله كلمة - heraus forden، كان يعني أفقا أقل طمأنة ، فكلمة forden تعني اقتضى، والسابقة heraus تشدد على ما يراد بالأولى إذ أنها تعني حرّض، ويقصد بها أكثر من ذلك فهي تعني استخرج. وكلمتا نقابة وحفارة تعطيان صورة عن الثقابة لا تخلو من خشونة. طبعا فنحن لا نزال في مجال العقل (a - raisonner) لكننا لسنا بعيدين جدا عن مجال العنف. فالتقنية الحديثة، في شكلها الصناعي، كما في شكلها الحربي ، ترتبط بالعنف بروابط متينة. فلم تكن الآلة ، بالنسبة لملايين العاملين ، عبدا ، بل مستبد لا يرحم. ونظام العمل الرتيب الذي خلده «شارلي شابلن» (في الأزمنة الحديثة). بلغ الأوج في استعباد الانسان الذي عومل كحالة. ويرجح أنه بسبب الآثار التي خلفها هذا الاستعباد الصناعي نجد صعوبات كثيرة في احتواء الآلات الجديدة وتكييف سلوكنا الاجتماعي والاقتصادي معها.

لكن هناك أيضا عنف الحرب. ففي الحرب ظهرت بالشكل الأكثر إشراقا قوة التقنية الحديثة وقدرتها على الهدم وعلى الاغراء أيضا. لم يكن «أبوتينير» و«جول رومان» يقصدان أن يتغزلا بالجمال الشهواني للمدافع ذات العيار الثقيل في «فردن» . بل كان القصد أكثر من ذلك بكثير ، فحرب ١٩١٤ - ١٩١٨ تعرض مشهد الاستخدام الكامل للموارد الصناعية والبشرية التي جندت في خدمة الوطن، وقد استخدمت ايضا ماكينات جديدة من اطارات ودبابات وهاتف. هذا ما أسماه «إرنست يونفر» «حرب المعدات». والى هذه الفترة يعود تاريخ العبارة «معدات بشرية».

وبوسائل تقنية، ولغايات تقنية ، يتم هذا الحشد الفظيع من البشر والأسلحة والطاقات الذي يثير مشهده الحماسي بنظامه و«كليته الجميلة» حيث تقترن فيه الطاقات وتمجد الشجاعة.. إنه لنموذج من الفعالية التقنية والجمالية الجمعية في الوقت ذاته.. وسيجتهد الاستبداديون في تكييفه لأغراض صناعية وسياسية مستخدمين التخطيط والدعاية والارهاب المنظم. فتستمد منه البولشفية والفاشية والنازية

طرقا تستخدمها في الحرب، وفي السنوات التي تلت الحرب شوهد في كل أوروبا تقريباً تشكيل فرق من المحاربين القدامى قرنوا الحنين الى الأخوة العسكرية (متحدين كما في الجبهة) الى شعار العنف التقني. وسيؤجج «هتلر» هذا الخليط المفارق من العواطف اللامعقولة وذات الفعالية الصناعية.

لقد ذكرت اسم الكاتب الألماني «ارنست يونفر» الذي تطوع وعمره ثماني عشرة سنة، وجرح عدة مرات ومنح الأوسمة، انه أفضل من عبر عن جدة تطوع الجماهير هذه التي عمت عالم الحرب الحديثة المتسمة بالتقنية، فبعد أن ألف قصتين عن الحرب، كتب بحثين موجزين يرسمان نظرية التقنية التي استلهمها «هايدغر»، فلنقرأ تحسره لغياب بطولة الجنود المرتزقة الألمان: «لقد تلاشت روح البطولة الى الأبد، إذ يجب أن تندرس حيثما تسود الآلة. فالنظام التقني هو المرآة الكبرى التي تعكس على أفضل وجه الموضوعاتية المتنامية في حياتنا (...) إن التقنية هي مظهرنا المتسق» والحرب هي أوج الديمقراطية، إنها «ديموقراطية الموت» حيث تطوى الجماهير. «لقد تشبعت - «خاصة» - الحرب بروح التقدم». و«التعبئة العامة» التي تقوم بها الحرب الحديثة هي شكل منجز من «العقل» و«القومية» و«التقنية». و«العلم» يتلف على محرقته بالذات، تاركا المكان لنوع جديد من الأبطال صنع في جحيم الخنادق. «من كان ليقول إن أبناء هذا الجيل المادي سيستقبلون الموت بهذا القدر من الحمية؟».

إن تصرف الموت هذا يفعل ما كان يسميه «نيتشيه» تحول القيم. إنه يفتح السبيل لقرن جديد سيكون في الوقت ذاته قرن التقنية والطقوس والأديان الجديدة على الأرض، كما سيكون قرن الدماء والشعوب. و«ارنست يونفر» هو المفكر الوحيد الذي يمكن أن يستوقفنا عندما نبحث عن فكرة في أعماق النازية وإن يكن قد تباعد بسرعة بخصوص هذا المذهب ليدعو الى نمط من الأنسية الأرستقراطية. لقد عرف أن يميز عبر المحنة الكبيرة التي كونتها الحرب العالمية الأولى، مجيء تقنية قادرة أن تحقق في عقلانيتها، بإرادة التسلط: فالمحارب يجب أن يخلفه العامل، الكادح، وجه الحداثة المعياري كما كان الراهب الوجه المعياري لـ «العصور الوسطى»، والهدم والانتاج هما الظاهرة التقنية ذاتها، القابلة للانعكاس، كما كان توقع «نيتشيه»، الذي كان يؤكد على هوية المصنع والثكنة. وإليكم ما كتبه «يونفر» بعد نهاية الحرب بقليل وهو يتأمل إعادة تحويل الحرب الى صناعة

«يكفي أن نتأمل مليا هذه الحياة، حياتنا في ثورانها ونظامها الذي لا يرحم، في مناطقها الصناعية الثائرة والساخنة، في فيزيائها وميتافيزيقاها، في محركاتها وطائراتها ومدنها التي تعد الملايين من السكان، لنشعر برعب تخالطه المباهج، أنه لا وجود هنا لذرة واحدة لا تعمل وأننا نحن أنفسنا متورطون بعمق في هذه السيرورة العنيفة، والتجنيد العام هو أقل من اتمام إرادة واعية لكونه لا يتم في السلم كما في الحرب، إنه تعبير عن اقتضاء سري ولا مفر منه تخضعنا إليه الحياة في عصر الجماهير والآلات، وكل حياة فردية تصبح باستمرار وعلى نحو متزايد، حياة عامل، وتخلف حروب العمال حروب الفرسان والملوك والبورجوازيين - إنها حروب جعلنا أكبر نزاعاتها العسكرية في القرن العشرين، نستشعر البنية المعقلنة والحتمية العالية».

إن «يونفر» يرى إذن، في العمل الصناعي، القوة البناءة المجتمعات حديثة شريطة أن يندمج هذا العمل في سيرورة التعبئة العامة التي أعطتنا الحرب مثالا لها. «لا يعتبر العامل القانون العرفي (حالة الحرب) استثناء، إنه يجعل منه نظامه». هنا نبلغ المنشأ المشترك بين الكليانيتين البولشفية والنازية المنبثقتين أيضا عن الحرب، مستلهمين جزءا من إيمانهما المجند ومناهجهما في التنظيم والفتح والسيطرة. فالحرب الكليانية تلد «الدولة» الكليانية. ويرى «يونفر» أن هذه الكليانية يجب ألا تكون عمل «دولة» ما أو أمة خاصة، إن القدر الذي لا مفر منه، قدر الكون هو الذي يدفعها الى الوحدة المعقلنة بواسطة التقنية. فالانسان ليس له سوى خيار واحد هو أن يتحمل مسؤولية «السيادة على الأرض».

هذه الرؤية الساطعة أثرت بعمق في «هايدغر» إذ رأى أن جوهر الميتافيزيقا الغربية سيتحقق في القدرة على الكلية للتقنية التي أصبحت عالمية. ويكمل العقل إرادة السيطرة بتوجيهها نحو أهداف مسكونية.. فبعد انقضاء ثلاثين سنة على المحاضرة التي ذكرنا، يعود «هايدغر» الى مسألة التقنية في بحث عنون بمغزى«المنعطف»، يستعيد فيه استنتاج «يونفر»: إن تمجيد التقنية يدل على فوز الفلسفة الغربية، ويضيف. ينبغي منذ الآن أن نبحث عن أسلوب آخر في التفكير. وكان فيلسوف ألماني آخر «هوسرل» قد وصل الى النتيجة ذاتها فقال: «لقد عرف عصرنا تطورا تقنيا ينتهي معه كل موروث فلسفي. فالفلسفة أصبحت الآن علم البشر. ويمكن للعلم اليوم أن يحل محل الفلسفة في الأشياء التي كانت تقولها عن الانسان. وامتصت النظرية مسحوقة بالفوز الذي أحرزه تجهيز العالم».

من جانبه ، كتب «هايدغر» يقول «إنها بداية الحضارة العالمية لكونها تأخذ منشأها من فكر «الغرب» الأوروبي» . ففي رأيه أن المنظور ليس ميئوسا منه. وأنه وفقا للبديهية التي يقتبسها من «هولدرلين» ، « حيثما يوجد الخطر، تكبر القدرة على النجاة». إن فوز العقلانية حرر الفكر فأصبح ممكنا إيجاده فيما يسميه «هايدغر» «مضاءات الكائن» ، حيث يعود ممكنا سماع لغة صحيحة وامتلاك الحقيقة. وإذ أثيرت التقنية صارت تعني «نسيان الوجود» في الأشياء وفي الفعالية وفي المردود. إذ سيكون الفكر نسيان أن الوجود منسي . والتقنية تتحدى الانسان الآن بعد أن تحدت الطبيعة. وفي عام ١٩٦٩، أعرب «هايدغر» عن خشيته أن تتحول اللغة وقد «أفسدت» الى لغة الحاسوب وتصبح دليل بنية الآلات. غير أنه بالضبط انطلاقا من اللغة ، يظل ممكنا استرداد الكائن. يجب ألا تكوّن التقنية المسكن البشري الوحيد. فاللغة تظل موضع إقامة الانسان الرئيسية. بالفعل ، لا تعمل التقنية أبدا سوى ارجاع الانسان الى ذاته. صنع ذاتي، استثمار ذاتي.

إننا نلتقي هنا مصيدة الحداثة التي تحتجز البشر في صورة أنفسهم. والتراث الثقافي الذي تكوّن قبل العصر الصناعي، والطبيعة التي أفلتت من الاستغلال، يظلان ضماني الكائن الذي يحتاج الى مصدر خارجي الى حوار مع عالم مختلف عنه هذه هي الحقيقة الراسخة ، حقيقة علم البيئة، فيما وراء الاثباتات القابلة للمناقشة. الاحتفاظ للانسان بإمكانية معرفة ذاته عبر ما ليس ذاته الماء، الشجر، الحجر، المشهد الطبيعي ، السماء.

٤ – القدرة والقدر:

لئن ظهرت التقنية مؤذية ، فما ذلك لكونها غير انسانية بل لكونها انسانية أكثر مما ينبغي إنها تقدم لنا إمكانيات وقدرات خارقة، فالأجهزة الضخمة التي تنظم السلم كما تنظم الحرب، تجند كافة الانفعالات . لقد استولت عليها الرغبة في السيطرة. وأبعادها ونتائجها لا تقارن بأبعاد ونتائج التقنية القديمة. وتوازنات الحياة الطبيعية معرضة للخطر بسبب ذلك. إنه تلوث معمم . ويتزامن هذا (وقلما يلاحظ) مع ضمور وتعطيل الثقافات البلدية (الأصلية والمحلية) وقدرات الأفراد والجماعات بسب الأجهزة التقنية. وإضافة بادئة الى الكلمات تحل محل الأجهزة واللوازم وتفاقم العجز الذي تعوضه . فالذاكرة واللغة والقدرة على ترتيب البيئة وتنظيم الحياة تتعهدها بعض الأنظمة المتخصصة.

واذا كان الاختصاصيون يثقفون الفرد ويتولون حمايته ونقله والعناية به وإسكانه يصبح هذا الفرد غير فاعل والجماعة غير قادرة على اتخاذ المبادرة. والحركات البدائية والتصرفات الأساسية تصبح مادة للتخصص، للاحتكار، للتدريب وللاستغلال بالتأكيد . والموروث الملغي بأكمله يجد نفسه قد أعيد صناعيا الطبخ ، الجنس، آلاف الأساليب للعيش معا هذا النوع من التعايش الذي جعل منه «إيفان إيليش» جوهر تحليله النقدي.

هكذا تتابع التقنية عمل تهدم الجماعات الذي كان شرع فيه التحرر الديمقراطي. غير أنها ، خلال ذلك تقيم مراتب جديدة وإكليروسا جديدا: فالخبراء والتقنيون والمعلمون يستأثرون بمعرفة تصبح أساسا للسلطات الجديدة. ومن عمل التقنية المساواتي ، تولد تفاوتات جديدة في المساواة بين الأفراد والفئات والأقوام والمناطق.

لقد بلغ مسامعنا جميعا الحديث عن التقنوقراطية أو حكومة الفنيين وعن «النومنكلاتورا» أو الطبقة الحاكمة. ومنذ أواخر الحرب الأخيرة، أعلن «جـ. برنهام» قيام عصر «مدراء الأعمال». ومنذ ذلك الحين، لم يعد يحصى نقض التكنوقراطية. ينبغي أن نسلم بأن كل تقنية، حتى المسالمة، تحتوي على سلطة معينة بالاضافة أيضا الى بعض الاكراه . الاكراه الذي يمارس على الطبيعة، الاكراه المنظم للحاجات البشرية، الاكراه الذي يمارس على البشر الذين يرغمون على الخضوع للاجراءات التي يقررها المبرمجون . قبل عشرين سنة خلت، كان لا يزال ممكنا تصليح السيارات أو الدراجات النارية من قبل أصحابها أنفسهم كما يتم اصلاح الدراجة العادية. لقد أصبح هذا غير ممكن الآن، بل إنه محظور ، فكل شيء موصد ومختوم، واختفت معدات التصليح وفي حال العطل ، يتم الاتصال هاتفيا بصاحب المرآب. إن هذه الميزة المغلقة ، المحكمة الاغلاق والعنيفة، ميزة التقنية المعاصرة تتعارض مع مماثلتها ثقافة ما أو تمرنا شعبيا. وينجم عن ذلك أن التقنيات الأكثر تطورا تثير المزيد من سحر العلم، وإن انشقاقات تعادل في عمقها الانشقاقات التي كانت تفصل الشعب عن الارستقراطية، تفصل الآن المبرمجين والمقررين عن أولئك الذين يخضعون دون أن يفهموا .

والأشكال التي تتخذها السلطة التقنية كثيرة العدد، سواء تعلق الأمر بالتقنوقراطيين وطبقة الاكليريكيين الجدد أو بالفئات الضاغطة الذين يقبضون على زمام الأنظمة التي لا غنى عنها في الحياة العامة (كهرباء، نقل، الخ) . وهذا التطور يعطي الحق لـ «هربرت ماركوز» الذي يعارض

إمكانية الاكتفاء بغائيات عقلانية عندما يدور الحديث حول التقنية. وليست التقنية المساعد للسيطرات الحديثة وحسب، إنها في حد ذاتها سيطرة: «ففي التقنية ينعكس قصد المجتمع والمصالح التي تسوده فيما ينوون أن يجعلوا من الانسان والأشياء» ويرى «ماركوز» أن منطق التقنية يقود الى الكليانية. و«هابرما» أقل راديكالية منه فالتقنية والعلم يظهران له كأيديولوجية الفئات الموجهة في الديمقراطيات «الليبرالية». إنهما يقدمان لهذه الأنظمة الشرعية التي تحتاج إليها. ويختلط فيها تمجيد البورجوازيين للفوز الى جانب الرضا الشعبي الذي يولده الرفاه. وعلى حد قول «كورنو» فإن هذا التنسيق يؤدي الى الاستقرار والاتزان الحيوي لدى عموم المجتمع. أما السياسة فـ«تعامل كعلم» (بالاستفتاءات والدلائل، الخ.) وفيما يخص الباقي ينحى في الهوامش مع مهمة اللجوء الى تصليحات الآلة والقيام هنا وهناك بتمويه عدم كفايات مزعجة. إنها رؤية مقنعة لاجماع لا يقوم خارجا عن الايديولوجيات، كما يقال، بل بفضل ايديولوجية جديدة، ايديولوجية التقنية أكثر منها ايديولوجية العلم، إذ أن التقنية تقدم البرهان الظاهر لفعالية العلم ونجاحه. لنذكر مع ذلك أنه، منذ بداية الركود الاقتصادي (١٩٧٤)، عجز رجال الاقتصاد عن إعادة إيقاع النمو الى ما كان عليه، وهذا العجز نال من اعتبار التقنية وقدم خطى جديدة الى الأيديولوجيات التاريخية (الاشتراكية، الليبرالية). غير أنه في عالم يشك في كل شيء، تصبح التقنية المرجع الأعلى للحقيقة. أقول التقنية وليس العلم، لأن العلم لا يدرك تماما ما هو، لكن التقنية تشاهد وهي تعمل. الآلة تعمل. فكان الاستئثار بالحقيقة الذي يتنامى بواسطة الفكر الموضوعي والتقنوقراطي. كان «كانت» قد ذكر أن الانتقال من العلم القديم الى العلم الحديث يتصف بوضع فعال بخصوص الطبيعة، وأن التقنية توجه العلم على نحو متزايد باتجاه التقدم المدر والمذهل. وليست الاحتياجات العسكرية فقط، بل مجموع الأجهزة التقنية هو الذي يشد العلم نحو الفعالية، وغالبا بالرغم من الأبحاث التي قد تكون أكثر فائدة. والكثير من علوم الانسان يشكو فقدان الاعتبار هذا، وكذلك بعض العلوم الطبيعية.

إجمالا بعد أن ماثل «التقدم» «العلم»، أصبح يطابق «التقنية». فكان هبوط مسألة الحقيقة. وأصبح يشتهر بكونه حقيقيا، ليس ما يتعلق ببرهان فكري، بل ما يبرهن عليه بالعمل الفعال. وهذا ما يساهم في تخفيض مكانة الفلسفة (في التعليم بخاصة) وفي ازدياد البعد بينها وبين التقنية التي تطعن قبليا بكافة المسائل المطروحة حول الكائن، هذه المسائل التي كان العلم والفلسفة يرعيانها كذلك سابقا. إن انتقال القيم هذا يجر انتقالا سياسيا، فالسلطة الديموقراطية التي كانت تبحث فيما مضى عن شرعيتها في المثل العظمى، كالعدل والحرية، تحدد لنفسها غايات هي الانتاج، والاستهلاك وتوزيع الاعانات المالية الاجتماعية. وعندما يحل تمجيد النتائج الباهرة محل تمجيد المعرفة تجد العلمنة نفسها وقد سلبت ما يبررها، فتدريس العلوم يحمل القيم، أما تدريس التقنيات، فلا.

وغالبا ما يكون الرد على هذه الانتقادات شهادة إعلان التقنيات الجديدة الميكرو ـ معلوماتية بخاصة. إنهم ينسون أن التقنية هي تجميع وسائل ومقاصد يتجاوز بكثير هذا العنصر أو ذاك من بين عناصرها: إنها طريقة تصور العالم وصنعه، وليس أكيدا أن الحاسوب، مهما كان خفيف الاستعمال، هو أقل إكراها وخشونة في نتائجه من الآليات الثقيلة. والسؤال الذي تطرحه التقنية هو أولا معرفة ما إذا كانت كيفية الوجود هذه ستحتفظ ببعد يحجب كافة أساليب الوجود الأخرى واذا كان تضخم الكفاءة التقنية الذي سمح لـ«الغرب» بتكييف العالم حتى لا يرتد ضده (أعني ضد «الغرب») وضد العالم. وبعبارة أخرى ربما تصبح التقنية وهي إنسانية في جوهرها، ربما تصبح بتناميها بالذات ،عاملا ينزع صفات الانسانية، مثما أصبحت، من حيث كونها متممة للطبيعة، عامل تشويه الطبيعة.

لكن هل هناك تيار خاص بالتقنية قد يكون إيقافه شبه مستحيل (التقدم لا يوقف)؟ البعض يخشى ذلك، والبعض الآخر يعترض بأن التقنية تظل خاضعة للمراقبة البشرية حتى في قسوتها. أليست الآلة «بعض الحركات البشرية وقد تبلورت في بنى تعمل»؟ أحد أشد النقاد قساوة الذي انتقد التوله بالتقنية، ويدعي «جاك إلول»، بعد أن نوّه بأن التقنية تستبعد كل ما عداها، كتب يقول «إن قدرة التقنية واستقلاليتها مؤمنتان بحيث إنها (أي التقنية) الآن تتحول بدورها الى قاضي الأخلاق: فلا يعتبر اقتراح أخلاقي صالحا لهذا الزمن ما لم يتفق معه». وقد رد على ذلك «ف. روكيلو» بأنه ليست هناك أية ضرورة في إحلال التقنية محل الأخلاق والسياسة. فيما أن الانسان هو صانعها، هي تحت مراقبة الانسان: هل تتصورون آلات شرعت في صنع آلات فالانسان يظل «المعشر» الصناعي للتقنية مع ذلك، اتخذت التقنية قدرة وأبعادا بحيث أنها جددت بيننا، في نظر الكثيرين معطيات المأساة القديمة إنها هذا «القدر» (هايدغر) الذي يجر البشر بلا رحمة في مسار عقلانية تامة حيث تنجز الحداثة

وتتلاشى . كان اليونانيون يخشون من أن تثير قدرات الانسان غضب الآلهة إذا ما تجاوزت حدا معينا. وقد صرع «بروميتيه» لأنه حجب عنهم النار، إن خرق القياس هو الذي يثير الغضب الالهي. وفي نظر «إليش» ، إذا ما تجاوزت الآلة حدا معينا، تصبح فعلا «مانعا للانتاج»: فالناقلات تولد البعد، والطب يولد المرض، والمدرسة تولد الجهل.

إنما الحداثة حطمت كل الحدود . لم يعد شيء يعترض سبيل الانسان في تنمية قدراته الى ما لا نهاية، لا شيء إلا مقاومة العقل إزاء الاضطهادات التي تكون ضحيتها الحياة الطبيعية والحياة الاجتماعية وتراجع الوعي أمام احتمال قيام الانسانية بتدمير ذاتها بذاتها فكان الغم الذي يتنامى بقدر ما تضع التقنية من وسائل تحت تصرفنا ، هذه الوسائل التي تبلورت حول الطاقة النووية لأسباب وهمية أكثر منها واقعية.

إن التنامي السريع والمستمر لقدرات البشرية يضعها أمام مسألة لم تجرؤ بعد على مجابهتها . هل ينبغي استخدام كافة الوسائل التي يضعها العلم والتقنية تحت تصرفنا ؟ هل ينبغي صنع شيء أو أداة ما دمنا قادرين على ذلك دون الأخذ بالاعتبار شكل استعمالها والنتائج التي ستنجم عنها؟ إننا نقترب من اللحظة التي قد تنتج فيها الحياة ذاتها على الأقل في قسمها الأكبر. هل يجب أن نعمل ذلك متناسين أن كل شيء منتج يصبح ملكا معروضا في السوق بثمن معين؟ هذه هي حال «الانجاب الاصطناعي» هل يجب أن نستخدم ذلك في جميع الأحوال، إرضاء لـ «الحاجة الى طفل؟» إن تنظيم هذه الامكانات مع الفردانية المسيطرة يوشك أن يحول الطفل الى عنصر إرضاء بالنسبة للذي أو للتي أو للذين يستهويهم الحصول عليه بأفضل ثمن ومن أفضل نوع، ما لم تتعهد «الدولة» بالذات بمراقبة هذا الانتاج.. أهي فردانية أم كليانية؟ في الحالتين نوشك أن نصل الى نمط من النسالة.

تلك هي المسائل التي تستولي اليوم على الأخلاق ، قبل أن تتدخل السياسة في ذلك. إنها بالفعل مسائل مجتمع لا يمكن أن تترك للقرارات الفردية ، إن لم يكن الا لكون «الانجاب الاصطناعي» قد يلزم تعديل التشريع في الأقسام التي تعالج الحقوق المتبادلة في الأسرة.

وما تحرزه التقنية من تقدم في الوقت الراهن يطرح بعض المسائل في المحسوس بعد أن كانت حتى الآن في حقل اللاهوت والفلسفة . هل «الاصطناعي» (عقل اصطناعي)، «انجاب اصطناعي» ...) يتعارض مع «الطبيعي»؟ لقد رأينا أنه يصعب رسم الحد بين الاثنين ما دام الأمر يتعلق بالجنس البشري: فالاصطناعي هو بشري في غاية الكمال، لكن إذا كانت التقنية تخفف عن الانسان ، بل تحل محله في بعض المهام التي يتزايد عددها أكثر فأكثر ، فهي بالضبط توسع بذلك قدرته على الاختيار. وبالتالي ، فإن النداء موجه الى عقله والى حريته. والحاجة ملحة الى التفكير في تمفصل الحريات الفردية ذات القدرات المتزايدة الى ما لا نهاية ومستلزمات مجتمع تتهدده الذرة ، إذ أنه إذا دمر المجتمع ذاته بذاته، لن يكون مجالا لممارسة الحريات الفردية.مرة أخرى نسقط في شرك برهان الحداثة الأقرن نتأرجح بين حماس الفرد وانكاسات بقاء الجماعة ، أي عودة «نظرية الكلية».

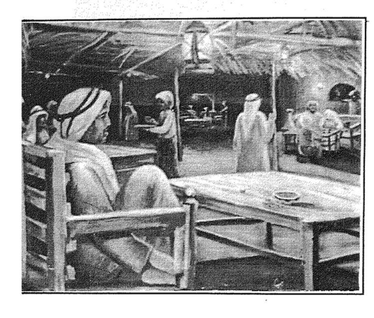
وبعد ذلك حاولت الدبلوماسية ، التي أخضعت السياسة، أن تنظم الاقتصاد، بقي عليها أن تسيطر على «النكبة» التقنية التي أطلقتها هي ذاتها، وأن تدرك أن «مصير» التقنية لا يقع خارجا عنا، بل فينا، وأن الحدود التي يستدعيها «خرق القياس» ا لتقني، يجب على المجتمعات أن تفرضها على ذاتها بذاتها. تفضيل السلام على العنف، التعايش المغفل في الاسماء، التوازنات البيولوجية في انتشار القوة، وبعبارة أخرى، اختيار الوسائل التقنية الملائمة للغايات التي نسعى لنيلها، فإن التقنية مخدر يخترقنا جسدا وروحا. لهذا فهي تثير مشكلة في وسط كل مؤسسة وكل تفكير، مشكلة أخلاقية ومشكلة سياسية أيضا إذ أن الديمقراطية ، بعد أن دمجت الحياة المدنية في نظام عقلاني ، لن تتقدم الا إذا توصلت الى بسط السيادة السياسية على التقنية.

وقد ارتدت الأجهزة الكبرى نوعا من الهيمنة على الحياة الفردية وعلى الحياة الاجتماعية بحيث إن الثورة الفعالة وحدها ستقتضي طرح هذه الأجهزة الكبرى على المناقشة. وكما أن بعض التقنيات البيولوجية حظرت اليوم باسم احترام الحياة البشرية ، كذلك تقترب اللحظة التي سيتم فيها التخلي بوعي عن الأدوات والأجهزة المضرة بنوع خاص للمجتمع وللطبيعة، سيتخلى عنها لصالح الأدوات الملائمة لأسلوب حياة أفضل ولمتطلبات البقاء. كذلك كان «الأزتيكيون» (شعب المكسيك قديما) يقررون أحيانا التخلي عن هيكل لم تعد آلهته ترضي رغباتهم . فما كانوا يفعلونه لآلهتهم ألا نجرؤ نحن أن نفعله لأشياء وآلات ليست إلا من انتاجنا الخاص؟

* * *







رسمي أبو علي

ذات مقهى

ليس جادا إلا في ... السخرية

عمر شبانة *

«لا يكون المرء جادا في السابعة والأربعين
حتى لو تمترس وراء مدخان حصيف
أو ارتدى قبعة قديمة من الكلام الأنيق
أنيقة من الكلام القديم»

ربما يكون اللعب الذي يمارسه الشاعر والقصاص الفلسطيني/ الأردني رسمي أبوعلي في هذا المقطع، وبخاصة في استعارته مقولة الشاعر الملعون رامبو، أكثر جدية من أي مقطع شعري كتبه أبو علي في تجربته كلها. ففي هذا المقطع الموغل في الجد الهازل. أو في نقيضه، يكتشف القارىء روح الهزل المأساوية التي تسكن نص الشاعر وعباراته ولغته. إنه الهزل الهادىء المناقض تماما لتجربة القلق والتوتر التي تقف وراء النص، لكنه الهدوء الممتلىء بعناصر وظلال القلق حزنا ويأسا . غناء وحبا توهجا وانطفاء، حياة وموتا.. في الأساس.

فالهدوء في اللغة والصورة والعبارة لا ينطوي على هدوء بل على انفجارات وحرائق الروح التي تظهر مدى الانفصام في حياة الانسان الذي قد يبدأ «عاشقا» وينتهي «شجرة يابسة» أو يبدأ «شاعرا» وينتهي ثرثارا، حيث «اهتزازات الأعماق والزمن والأمكنة والناس... والحياة».

وتتركز جدية الكلام في نفي الجدية ــ هزليا ـ في السابعة والأربعين بدلا من السابعة عشرة التي أطلقها رامبو، إذ تنتفي بذلك كل جدية ، فيكون حتى الهزل شديد الجدية. مثلما هي جدية أبي علي شديدة الهزل. وكيف يكون المرء جادا دون أن ينطوي على الهزل، بل كيف يكون هازلا إن لم يكن هزله جدا. أيّ معمقا ، وعلى قدر من الاستخلاصات اللاذعة بقسوة. وليس تقمص رامبو والدخول في «أوديب مقلوبا» وكاليغولا سوى عناصر لانشاء تلك الاستخلاصات والامساك بانعكاساتها في مرايا الداخل، في هذه المرايا تنعكس صور وظلال البشر والاشياء في علاقات تضيء جوانب من الحياة، وزوايا قد لا تكون شديدة الاعتام، الا أنها خصوصية من حيث القدرة على نبش الصغائر وإعطاء معنى للأشياء الصغيرة.

وفي نصوص «ذات مقهى» التي لايدعوها أبوعلي شعرا، بل «قصائد نثر» (وهذا في رأيي جنس أدبي مستقل عن الشعر، مثلما تظهر نماذجه الأكثر تطورا.. وهذا موضوع لا مجال لبحثه هنا)، نقف على ملامح من التجربة الحياتية والكتابية لأبي علي، ونكتشف أن المفارقة الساخرة في هدوء ، دون ضجيج أو افتعال ، هي أبرز هذه الملامح، والمفارقات التي ينشئها في نصه، على هدوئها وبساطتها الظاهرتين ــ ظاهريا ــ ليست إلا وجها آخر للتعقيدات والتناقضات التي تنطوي عليها تجربة الانسان عموما، وتجربة أبي علي خصوصا . فوراء الأسلوب الساخر الممتلىء رغبة في إضاءة زوايا الروح عبر تجسيد مفارقات العلاقة مع الحياة ثمة وعي للعالم على درجة من الرؤى الفانتازية لهذا العالم. فليست الوقائع هي ما ينهض عليه النص.

★ كاتب من فلسطين.

لكنها تقف في خلفيته ،مثلما تقف الأحلام والذكريات وغيرها بذلك الحضور الشفيف والموارب ولكن القاسي في الكشف والتعرية وفي التأمل أيضا.

ولننظر – مثلا – الى بيروت في الحنين والذاكرة كيف أمست بعيدة كأنما بيت لحم. وبيروت التي يطلق عليها أبوعلي صفة مسقط الرأس لولاداته الثقافية ، تلتبس هنا مع المدينة الأخرى التي تشكل حالة خاصة في تجربته مثلما تلتبس أيضا مع بيت اللحم/ الرحم الأول/ الفردوس المفقود الى الأبد. فبيروت المفقودة هي الحلم الذي لا يتكرر، لا يعود مرة أخرى، واذا ما ذهبت إليه لن تجد غير «شوارع مثلجة» و«غريبين» ، لا يعرفهما أحد «عائدين بصمت الى فندقنا الكئيب»، وكان حلم بيروت قد غدا كابوسها ـ كابوس الذين كانت هي حلمهم، فيما الفردوس قد تحول جحيما. وإذا كان الفردوس والحلم قد تحولا كابوسا وجحيما، فكيف تنجو الأشياء والعناصر والبشر، كيف تنجو الحياة؟ كيف لا تغدو المغنية عجوزا تعصر زمنا قاحلا وتغدو الظهيرة «لا معنى لها» ، ويكون على الشاعر/ الانسان أن يحني رأسه خجلا من «جشع الانسان وقلة إنسانيته» وكيف لا يصرخ «أسمع أنهارا من الدموع تتدفق في أعماقي» وهو الذي يرى أنه «المستيقظ الوحيد» منذ كان شابا يهزه الآخرون بأيديهم الخشنة «أفق أيها الفتى فأنت تحلم»، وهو الذي اختار «على الدوام، ثمرة الصمت الناضجة» ربما لأنه كان في طريقه لملاقاة الفتى القديم ... مثلما كان، في الحلم، يرى «حدائق قديمة» و«طيورا قديمة».

هذه كلها هي بعض ما نجده في «ذات مقهى» من أشكال الهروب من «الآن» الى ما كان الى الصور القديمة، والى البدايات المحتشدة بالأحلام البسيطة، هروبا من اللامعنى الذي أخذ يسكن كلما يفعله الانسان هنا، من الخواء المتجسد في حال البحث بلا جدوى عن قطرة شعر، وفي الاحساس بأنه «ذلك المقعد الفارغ، فيخاطب شوقي أبي شقرة «عم مساء../ المشي ثقب صندل حجلك » ونوري الجراح «ألا تزال في نيقوسيا/تؤرجح رأسك المهجور/ قرب صديقك سركيس» وعادل فاخوري «لماذا أنت صامت هكذا/ قل شيئا بصريا إلكترونيا دادائيا/ قل أي شيء/ فلابد لنا أخيرا / من تثبيت مسمار الليل».

وتظل حال التوتر بين ثنايا الروح القلقة بين كونه أوديب مقلوبا الذي يصرخ «قتلت أمي/ وتزوجت أبي» و«كاليغولا الأخير» المسكون بنقيضه الذي يمسك بتلابيبه ويناكفه كعدو له، ثم كونه ذلك «الأعمى » في مقبل الأيام والسنوات «الكلب يقودني/ والهراوة في يدي / ووجهي ممتد ممتد/ في اتجاه الذهول»، ثم يتكشف عن ملك عار لا أسرار لديه سوى أنه خرج لتوه من الكمبيوتر.

بهذه التحولات الأقرب الى أحوال المسخ الكافكاوية، يرسم أبوعلي رؤيته لمرحلة وجيل وأمكنة وأوهام، رسومات لا يبدو عليها التسرع رغم أنها تميل الى «اللقطة» (الاسكتش) و«القفشة». فهي ليست لقطة العابر، لكنها أقرب الى دفقة ماء النبع المختزن في تجويف صخرة ، حتى أن تحولات الأشياء والناس ليست سوى حال عابرة، أما المقيم، فهو ديمومة الحياة وتواصلها عبر الأجيال «منذ سنوات كتبت/ أراهن على جيل لم يولد بعد/ والآن ها أنت تجيء »، فالأمل لم ينقطع إلا عن الجيل الذي يمثله الأب هنا. أما «حسن» الذي تناديه أمه حسون، ويناديه أبوه حسحس، فإن «العالم سيشير إليك بحب هاتفا/ هذا هو الصغير حسن/ منارة روحي/ ودليلي / الى القرن الحادي والعشرين».

والصورة التي يرسمها الأب لابنه حسن، صورة حلمية، إذ يراه وهو يمد أصبعه ويتقدم «في اتجاه المستقبل مثل هندي أحمر/ كأنك تعرف من أنت» . وفيما عدا الكاف التي تفيد التشكك واللايقين ، فإن النص كله يحمل الى القرن القادم ـــ المستقبل ، والحلم المقبل.

ثمة ـــ إذن ـ يأس من الماضي وكل ما ينجم عنه من تجارب وأوهام ، وهو الذي يجعل الهزيمة تنتج روحا ساخرة سخرية لاذعة مرة لا تتورع عن السخرية من أي شيء ـ حتى من الذات المهزومة والمبعثرة، الذات المنفصمة المشظاة.

ولكن الأمل الذي يجسده (حسن الصغير) ينطوي، إذا أردنا الغوص على شيء من روح الأب، فليس الابن سوى تمثال لروح الأب، صورة لهذه الروح «الأكثر طفولة واشكالية»، فهل معنى ذلك أن هزيمة الأب ستنتقل الى الابن؟ أية سخرية قدرية هذه إذن؟

إنه واحد من أسئلة رسمي أبي علي الأساسية في رؤيته الى الزمن وتحولاته الدراماتيكية، الأسئلة التي تندفع في صور مفاجئة وطازجة وغير مرسومة سلفا.صور يجري رسمها في الحال، ولكن بعد استدعاء مخزون ناضج من التجارب المتصلة بها، فلا تسقط في الآنية، كما لا تلتف بأردية الغموض الذي يغلق النص أمام الفهم والتذوق، لكنها تحتفظ بكونها لقطة هامشية من الهوامش الأساسية ـــ اذا ما سحبنا انفصام وتناقض المؤلف/ المبدع هنا، على رؤيته وتعبيره عن هذه الرؤية بالأسلوب المتلائم مع هامشية العالم المعبر عنه .. حتى في عنوان المجموعة «ذات مقهى» تكمن هذه الهامشية، كما في النص الذي يحمل العنوان نفسه، حيث المسرات الصغيرة في رؤية أناس المقهى «كأنما أسرة حول حساء بارد/ في مساء ساخن» وفي الخوف والكراهية تجاه ضوء «نيون أخضر/ لا يحبني / أظن أن ثمة صلة بينه وبين ملاك الموت» وفي الوحدة وفي «كنت سأعلن إفلاسي/ لولا هذه الكلمات/ وبعض المسكنات..».

لرسمي أبي علي هذه النكهة الخاصة البعيدة عن أية مدارس أو انتماءات أو أصوات . له صوته، صوت تجربته ونكهتها ، وهذا أبرز ما يميز كتابته ويعطي نصوصه خصوصيتها.

نشر مشترك : رابطة الكتاب الأردنيين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ عمّان / بيروت ـ ١٩٩٧.

* * *

burhan ghalioun

islam et politique

la modernité trahie



الحــــداثة المغـــدورة

يكاد يكون هناك اليوم ما يشبه الاجماع على أن أصل الخراب السياسي الراهن في العالم العربي والاسلامي — وهو حقيقة جلية فيما يعيشه من اقتتال أهلي وانسداد آفاق التحول الديمقراطي. وتخفيض مفهوم المواطن الى مفهوم المولى والمحسوب والتابع — هو رفض العرب والمسلمين مفاهيم الحداثة والتحديث، وأن مصدر هذا الرفض هو الايمان بمبدأ هو في الجوهر تيوقراطي يرفض التمييز بين الزمني والروحي وبين السياسي واللاهوتي ويغذي بالتالي مشاعر العداء الدائم للحداثة.

إظهار هشاشة هذه الاطروحات ونقدها هو موضوع الكتاب الجديد لبرهان غليون أستاذ علم الاجتماع السياسي ومدير مركز دراسات الشرق المعاصر في جامعة السوربون. وهو الكتاب الصادر هذا الشهر عن دار لاديكوفيرت الباريسية بعنوان الاسلام والسياسة. الحداثة المغدورة. والكتاب الذي يستخدم التحليل التاريخي والاجتماعي يبدأ بنقد الفرضيتين اللتين تقوم عليهما هذه الاطروحات. الأولى فرضية عدم التمييز داخل العقيدة الاسلامية بين ما هو سياسي وما هو ديني والثانية التي تقول بجمود العقل المسلم واستمرار تعلقه بالتراث ورفضه تمثل قيم الحداثة ومفاهيمها وبالتالي معاداته المتواصلة لها.

فبالرغم من المظاهر. كان للمسلمين فضل السبق كما يقول الكتاب في التمييز بين السلطة الدينية التي رفضوها منذ البداية كسلطة وصاية على ضمير المؤمن وبين سلطة الدولة. بالرغم من أن الدولة استمرت في التعامل مع الدين كمصدر للاحكام الفقهية والقانونية.

وبالرغم من المظاهر أيضا ، ليست القيم المستمدة من حضارة القرون الوسطى ونزعتها الروحانية هي التي تتحكم بسلوك جمهور المسلمين ومجتمعاتهم اليوم وتحدد طبيعة سياساتهم العملية. ولكن بالعكس من ذلك تماما. إن الذي يحرك المسلمين ويدفعهم لبذل الجهد والكفاح والتنازع هو التعلق بالقيم نفسها التي تحرك جميع الشعوب المعاصرة الأخرى، أعني قيم العدالة وتوسيع دائرة الحريات الشخصية وتحقيق المساواة واحترام كرامة الفرد وحقوقه.

وعلى النقيض من هذه النظريات والتفسيرات السائدة والمعمول بها اليوم في الأوساط العلمية الغربية وقسم كبير من الأوساط العربية، يبرهن كتاب الاسلام والسياسة. الحداثة المغدورة ، أن الخراب الذي يعيشه العالم العربي الاسلامي اليوم ليس النتيجة الطبيعية للايمان بدين، ولا التعبير عن استمرار الاعتقادات الاسلامية والتراث العربي ومقاومتها للحداثة. ولكنه الثمرة المباشرة والحتمية لهذه الحداثة حسب الصورة المشوهة التي عرفها بها هذا العالم وطبقتها النخب التي تواترت على حكمه. فهذه الحداثة التي ليس لها من الحديث

الا الشكل والمظهر الخارجي هي التي دمرت الأسس المعنوية والأخلاقية العميقة التي كان يقوم عليها الاجتماع العربي الاسلامي التقليدي من دون أن تتوافر لها الشروط والامكانيات التي تسمح لها بأن تتحول من نبتة يابسة لا روح فيها الى منبع جديد ومتجدد للقيم الانسانية ومصدر لمراكمة المكاسب والموارد المادية. ولذلك ما كان من الممكن لها أن تزهر وتنجب الوعي والنظام الذي يساعد الشعوب على تجاوز المشاكل العديدة الموروثة والاندراج في سيرورة الحضارة المعاصرة بفاعلية.

فمقابل النزعة الانسانية التي رافقت تطور الحداثة الغربية سيطرت على نخب المجتمعات العربية الاسلامية الحديثة نزعة تقنية مريضة نزعت عن الانسان قداسته وحولته الى عامل تابع للعوامل التقنية والاقتصادية، بل حولت الوعي الانساني نفسه الى عقبة لا يمكن ضمان التقدم التقني والاقتصادي إلا بالسيطرة عليها والتحكم بها إن لم يكن باختزالها واجهاضها. ومقابل التأسيس المتدرج والثابت للحريات الفردية والجماعية وبناء النظم الديمقراطية، تميزت حداثة المجتمعات العربية بتقديس السلطة الاستبدادية وتعظيم النظم الشمولية، وسادها النزوع الى استبعاد الفرد من دائرة القرار بل الى الانتقاص من وجوده وكرامته، وابقائه تحت التهديد وفي مناخ الخوف الدائم. ومقابل التنمية المستمرة للموارد والتراكم المنتظم عن طريق الاستثمار للمصادر المادية والبشرية، اكتفت النظم العربية والاسلامية الحديثة باستغلال الثروات الطبيعية واستهلاك الطاقات والقوى البشرية والموارد المتوافرة، قبل أن تجعل من النهب والفساد القاعدة الفعلية التي تحرك اقتصاداتها الطفيلية.

هكذا لم تعرف المجتمعات العربية الاسلامية الحداثة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولا وقفت في أي وقت ضدها، ولكنها عرفت بالعكس نموذجا مسخا لحداثة فقيرة ومفقرة روحيا وماديا. وهذه الحداثة المشوهة هي التي تستنهض المعارضة والمقاومة لا بسبب ما تعد به من ازدهار تقني وعلمي ومن تقدم اخلاقي ومن حريات شخصية وحقوق انسانية، ولكن بالعكس بسبب ما تبعثه من احباطات وما تختلقه من انسدادات وما تثيره من المخاوف الأكثر عنفا وما تفجره من النزاعات الأكثر دموية. إن ما تعيشه المجتمعات العربية الاسلامية من فوضى وخراب اليوم هو تعبير عن انفجار أزمة هذا النموذج الفاسد والفج، غير القابل للحياة، للحداثة. والنتيجة أن المسؤول عن هذا الخراب وتلك الفوضى ليست الحداثة، كما يعتقد الكثير من الاسلاميين. كما أنه ليس التراث كما يعتقد معظم العلمانيين. ولكن غياب الفكر النقدي عن الممارسة التاريخية الحديثة العربية الاسلامية سواء أكان ذلك في ميدان الحداثة أو في ميدان التراث. وبالتالي تشوّ الحداثة والتراث معا. فمن دون مرافقة الحداثة والتحديث بالفكر النقدي المستقل والحر، ما كان من الممكن أن يكون الدخول فيهما الا على سبيل الاقتداء الأعمى والانخراط القطيعي. ومن دون مواكبة الخروج من سلطة التراث بالروح النقدية المماثلة جاء التجديد الفكري قطيعة مع التاريخ. وبالتالي استلابا محضا وتمثلا لمذاهب وايديولوجيات جاهزة من دون تمحيص ولا تقويم. بسبب ذلك جاءت الحداثة تحديثا رثا ومراكمة لمنتجات وبضائع جديدة أجنبية مقطوعة عن مساراتها وقيمها. أي استهلاكا لابداعات الآخرين، لا بناء لهياكل انتاجية وسيرورات ابداعية كما جاءت القطيعة مع التراث في صورة تمزيق للروابط مع الماضي وقتلا لروح التواصل الجماعية، التاريخية والجغرافية، أي تحطيما للمرجعيات الثقافية العميقة وتهديما للهوية، بدل أن تكون إعادة استثمار للتراث ولما يمثله من رأسمال تاريخي في عملية تجديد التواصل داخل المجتمعات وترميم الجسور المفتوحة نحو كل الحضارات.

فليس من الغريب إذن أن تقود هذه الحداثة الرثة، والمتناقضة والمتنافرة في كل وجوهها الى الانفجار ومن ورائه الى تعميم الاقتتال والحرب في كل مكان.

من هذا التحليل يخلص الكاتب الى القول : ليس هناك مخرج ولن يكون هناك مجال للتغلب على الفوضى الضاربة اليوم الا في إعادة صهر هذا النموذج الفج والمتوحش من الحداثة وإنشائه نشأة جديدة، يكون فيها للانسان موقع القلب ويكون فيها احترام الانسان وتكريمه، منطلق كل سياسة وغايتها. وأداة هذا الصهر ليس شيئا آخر سوى الفكر النقدي. فالنقد هو الذي يفرز، كما تفرز النار في المصهر، المعدن الخبيث من الطيب ويقضي كما يفعل الكي على جميع أشكال الكذب على النفس والادعاء والخديعة والغش والمكابرة والرياء التي جعلنا منها قناعا يخفي عنا وجهنا الحقيقي ويمنعنا من معاينة نقائصنا، ويساعدنا على التهرب من مسؤوليتنا. وليست النظريات التي تفسر الخراب القائم بخرافة الطابع التيوقراطي الأصيل للاسلام الذي يجعله يرفض أي فصل بين الزمني والروحي ولا يقبل بأقل من بناء الدولة الدينية الا محاولة من بين محاولات عديدة ظهرت وسوف تظهر في المستقبل لانقاذ هذه الحداثة الرثة من النقد وتجنيب النخب التي صاغت نموذجها ضرورة المراجعة النظرية لسياساتها. ومن وراء ذلك اخفاء المسؤوليات الحقيقية فيما وصلت إليه الأوضاع العربية والاسلامية.

صدر الكتاب عن دار لاديكوفيرت، باريس (مايو / أيار ١٩٩٧)

* * *

بمعطفه

المطري حتى في الصيف

جليل حيدر *

فتى مشاكس ، وشيخ دمث
مجدد، ومحافظ
بادىء ، ومتردد

وهذا الذي أقرأ، هو شاعر من زمني فتح النافذة على سماء - مفتوحة هي الأخرى — على الجهات المتنوعة، وأطلق طيوره في فضاء مزدحم المذاقات . لكنه بعد خطوته الأولى نحو الحرية، نظر الى نفسه بإعجاب خفي، ثم اكتفى بجرأته وصمت.

كأن المحاولة الجسور كانت هي الغاية. بل كأنه عاد من مغامرته متوجا بالاعياء، فجلس يستريح تحت ظل سحابة!

وهنا عندما أقرأ كتاب الفتى المشاكس، تجبهني صورة الرجل الأنيق المحافظ. واذ أتمتع ببداياته وأتعدد، أرى الى نهره هادئا فيما بعد، فيما بعد الخمسينات حيث رماد التعب ينسدل على القصيدة الا في التماعات نادرة تذكرنا به فجأة ، ثم تنسى بعد زمن.

هنا أيضا اكتشف كم كان منسيا، رغم أنه لم يحب الخلوة، أو الاعتزال (ألم يقرر مرة أن يعتزل الشعر، ثم عاد عن قراره؟) بل حتى وهو في مركز الأضواء العامة كان شاعرا منسيا. هل يكشف الموت حقيقة الكائن الى هذا الحد من الوضوح؟

●●

أنقل عن «شارع الاميرات» (١) وصفا لجبرا ابراهيم جبرا لتلك الفترة الأولى من المغامرة ، لذلك المزاج الذي رافق التمرد، لتلك الكوكبة المبادرة بانتاج تذوق جديد في الكتابة والرسم والتفكير.

كانت أوائل الخمسينات ببغداد عند الأدباء الشباب عصر الوجودية الذهبي، كيفما كان فهمهم لها مما وصلهم من مترجمات متمثلة في كتابات جان بول سارتر والبير كامو، أو مقالات مترجمة عنهما. قلائل منهم استطاعوا أن يميزوا بين الواحد والآخر، وأقل منهم من أدرك أن البير كامو لم يكن وجوديا بالمعنى السياسي أو غير السياسي الذي أراده سارتر. وقد راق لمعظمهم أن يفهموا الوجودية على أنها بوهيمية جديدة تفلسفها هذه المرة مقاهي سان جرمان، ولكنها للبعض كانت تعني الالتزام، حسبما أراد اليسار يومئذ ان يفهم الالتزام . وكان هناك من رأى في منطقها ما هو نقيض ذلك بالضبط نوعا من العدمية التي تبيح للفرد تجاوز القيم كلها، والفلسفات السياسية كلها في مدن «قتلها السأم» أو بعبارة كامو في مقالة «وقفة في وهران» مدن «التهمها المينوتور» .

بلند الحيدري ، اذ عد نفسه وجوديا يومئذ ، كان مأخوذا بهذه الفكرة، على طريقته التمردية، وكتب قصائده القليلة «أغاني المدينة الميتة» ، بوحي منها، بلغة مدببة ، بارعة البساطة، ترفض الصور البلاغية التقليدية ، لها ايقاعها الموسيقي الخاص ونفسها الدرامي، وفيها شيء من «الايماجية» التي جاءته مبكرا وعفويا وهو طالب في الثانوية مع الكثير من إحساس باللعنة التي سحرته في شعر «الياس أبو شبكة».

●●

تلك الفترة بين ٤٦ - ٥١ حين نشر بلند «خفقة الطين» ثم «أغاني المدينة الميتة» التي رسم لها الغلاف جواد سليم، كان هناك غليان تجديدي وبحث مستمر ، قبل ومع معرض «جماعة بغداد» والتجارب الشعرية والقصصية الجديدة، والدراسات الاجتماعية كما في محاضرة الدكتور علي الوردي «الازدواجية في الشخصية العراقية» وما رافقها من جدل في الصحافة والمقاهي الأدبية، ومن نمو وعي سياسي للتحرر من الماضي ومن الاستعمار، ومن مطالب اجتماعية بالخروج من الظلمة الى القرن العشرين .

هناك كان شعر بلند يعبر عن رغبات انسانية صريحة، نقلة عصر. من البلاغة والاطناب الى معاينة وجودية لم تلتفت كثيرا الى العام، لأن اختيارها فردي، كما لم تلتفت الى المألوف في حركة المجتمع ، في الأدب خاصة هناك يولد الشاعر من رغبته.

أما ساعي البريد فقد سجلت على أسطوانة ، حيث كان نادرا ومن غير المألوف أن تسمع شعرا على اسطوانة ، خاصة اذا كان هذا الشعر حديثا، وهو الآخر لم يكن مألوفا بعد!

هناك لم تأخذ الشاعر انشغالات عصره السياسية، ولا تلك السياقات من الصراع السائد. ان صراعه يكمن في التمرد على شكل الكتابة، كما في سلوكه ومظهره إزاء مجتمعه والآخرين. وفي اختياراته لأقرانه وزملائه: علاقته بالمتمرد الآخر حسين مردان، وبالمجدد في الفن التشكيلي جواد سليم.. وتلك النخبة البغدادية التي يختلط فيها مثقفون وكتاب بريطانيون ،وكان جبرا واحدا من محاوريها.

إن المدينة ساحة صراعه، فهو منذ «أغاني المدينة الميتة»

★ شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد.

والتي أعـاد انتاجهـا مرة ثـانية. وهـو يرى الى المدينـة والبشر، متسائلا وشـاكا. حيث غـالبا مـا يكون هو الطـرف الأساسي في القصيـدة ويتعالى فعـل أنـاه في حواره مـع الآخـر ومع المدينـة مصحـوبا ببـوح شخصي هو مـركزه ، وهـو مصدر الشكـوى واللعنة.

●●

في الستينات لم يكن صـوت بلند مسموعا. لقـد تحطم ذلك الاطار الـروحي ، وأطـر الارتكاز الاجتماعي التـي كانـت تسند خياله وحياته، فرغم أن بيروت قريبة ، فقد كان بلند نائيا عنا.

وفي كـل تلك الاحتـدامـات التـي أعقبت انقـلاب ٨ شبـاط الدموي. وتلك الرجة ــ الصحوة على الروع. وعلى تجميع أشلاء الحزن والتفكير، والتي طـالته أيضا. ظل بلنـد غائبا، لكنـه فجأة يذكرنـا بحضوره من هناك. ففي منتصـف الستينات حين كان مظفر النواب في السجن نشر بلنـد قصيدته الشهيرة في «الآداب» .. غصن وصحراء ومظفر» (٢)

أصحيح يا مظفر
أن غصنا طمرته الريح في الصحراء
رغم الريح والصحراء
أخضر ...؟
أصحيح
ما روته الريح:
ان البرد في صحراك ملعون
فلن تحيا غصون
في صحاري كل ما فيها منون
كيف يحيا غصن زيتون صغير
كيف يحيا ويصير
لربيع موعدا
كيف يكون ...؟
أصحيح يا مظفر
ان ذاك الغصن رغم البرد
رغم الريح
أخضر ... ؟

كان لوقـع هذه القصيدة الغنائي والسيـاسي أثر كبير علينا آنـذاك، وكان هـو كمـن يريـد أن يـذكرنـا بحضـوره وذكرنـا بحضوره بقـوة، ثم انطـوى زمن آخـر على هذه الالتماعـة وظل بلند منسيا كشاعر.

●●

الذي أبعده الى بيروت أبعده شيئا فشيئا عن المكان والزمان عن المدينة، عـن بغداد تلك التي وجـد فيها حياته وصراعـه، ألقه وحبه وحـريته.وبينما بـرز جيل آخـر ، وشعر آخـر ، ظل بلنـد متحصنا في انجازه الأول. أرسم له صورة جانبية

كان ذلك في بيروت عندما التقيتـه أول مرة في مجلة «الأحد» في تلك الغرفة المستطيلة الكبيرة التي كنـا نكتب فيها مع أدونيس وسمير صايغ ورياض فاخوري، وكان يتردد عليها فوزي كريم وشريف الـربيعي وأحيانـا عمران القيسي، حيـث تزدحم غـالبا بوجوه معروفة،أو لامعة في الوسط الابداعي اللبناني.

ثم في اجتماعات «مواقف» حيث كان بلند أحد أهم الأعضاء في هيئة التحرير بعد أدونيس. لكن تباينا جليا يظهر في النقاشات بين آرائه وآراء أدونيس حول الكتـابة. كأن لمسة محافظـة بدأت تطرأ على تذوقه الشعري ورأيه في الشعر.

ثم كان يذكرنا نحـن الأصغر سنا، بمعاناته الأولى، فيروي القصة ذاتها عن علاقته بالأب أنستاس الكرملي، الذي كان يضع خطوطـا حمراء تحت سطور أو كلمات قصيدته مصححـا. كان يحكي عن علاقة التلميذ المجتهد بـالأستاذ . لكنه كان يروي ذلك بطريقة مهذبة تحاول أن تخفـي الشكوى من الجديد والصادم. أليس في هذا تناقض مع بـداياته كبادئ ، ومجدد ، ومنقلب على الماضي؟

وبعد فترة وجد نفسـه خارج «مواقف» مع رسـالة اعتذار تعبر أيضا بطـريقة مهذبـة ـ عن تردده كـان ذاك كذلك مـوقفا مناقضا لطراز بلند الأول. بلند الذي يرسمه جبرا:

«لقد أعجبني في هـذا الفتى الشبيه برامبـو ، ولكن في زمان ومكان غير فرنسا القرن التاسـع عشر، انه بقي حتى صيف تلك السنـة (١٩٤٨) لا يرتـدي الا معطفا مطريا طـويلا واحـدا لم يفارقه قـط. ولم يكشف يوما عـن البدلة العتيقة ولا شـك، التي يغطيها.. وما من دخل له الا بضعة دنـانير شهريا يتقاضاها من خالـه مديـر الزراعـة العام، لقـاء تصحيح مـلازم المجلة التـي تصدرهـا الدائرة الـزراعية. ومع ذلـك فانـه يتحدث ويتصرف باعتزاز وكأن الدنـانير تملأ جيوبه، وينفقها يمينا وشمالا دون حساب ..» (٣).

رغم انـه ابن عائلـة غنية محافظـة كبيرة. تمرد إذن خارج الاطار الاجتماعي، وشعر بمستوى المشاكسة والتجديد.

وهنا لا أرى تناقضا محضا، بل ما يمكن أن أحدده بانقطاع التواصل بين بلند الأول وبلند الآخر بعد أكثر من عشر سنوات . فهنـاك فترة انقطاع أصـابت العمـق الشخصي ، ثم الشعـري في داخله وفي تجربته منذ أن خرج من بغداد.

●●

من ناحية ، لم يواصل صراعا فكريا للدفاع عن وجهه نظره في الشعر، فهـو لا يملك موقفـا نظريا معبرا عنـه في كتاباتـه عن الشعـر. أي أنـه لم يضع للحـركـة الشعـرية تصـورا جماليـا يقترحـه، أو يـرى الى مثـل وتجارب جـديـدة، وقـراءة لجيلـه ولعصره. لكنه وهـب جزءا رائعا مـن حياته للـدفاع عن نظـرته هذه بـأسلوب مختلف بالسلـوك المشاكس للمجتمـع ، بمظهره الغريـب بحضوره واختياراته الأغرب حيث يؤسـس «جماعة الوقت الضائع» ويفتتح مقهى ثقافيا باسم «مقهى واق الواق» .

كان آنـذاك ذائقة متفتحة للتجديـد، ووعيا من طـراز خاص، لم يشأ أن يشارك الحفل أتيكيته الكامل ، ذلك الفتى.

أما الشيخ فقـد ظهرت عليه علائم الحكمـة منذ السبعينات وهو يتحـدث للأصدقاء ، وفي الصحـافة عن موسيقـى الشعر، وبإلحاح، ليصل في الأخير الى نصيحة مـن طرف خفي الى الجيل الجديد، بالدقة في استعمال الوزن، وتجنب الزحافات والعلل في القصيدة، ويتحصـن خلف رأيه هذا عند موقعه كـرائد للشعر الحديث، وكان لبلند كل الحق في أن يظهر بمظهر الشاعر الرائد، لكنـه لم يستطـع التعبير عـن هذا الحق في انجـازاتـه التـاليـة، وتحديدا بعد «أغاني المدينة الميتة» .

كأن انقطـاعا فصل بلند عـن الشعر العراقي والعـربي كل هذه السنوات، بعيـدا عن جحيم الستينات بانقـلاباتها وعصفها وصراعاتها. كأن حالة استجمام أو مـراجعة أخذته في استراحة طويلة على شاطيء يبعد مسافـة هذه السنوات ، كما لو أن حالة مصالحة وضعته في هدنة.

هل لأنه لم يكن رجل صراع أو شاعرا إشكاليا؟

هل ان تهذيبه وطيبته جعلاه في منأى عن الخوض في اللجة، أم أن عصره قد تـوقف عند المحطة الفـائتة؟ أم أن ترفعا بـاطنيا نحا به الى الاعتزال والافتقاد؟

أم أن قصورا في قاموسه وخيالـه الشعريين بدأ يتراجع مع الزمـن، وهو يضـع بينه وبين التجـارب والتطورات الشعـرية مسافة تبعده بدل أن تقربه؟

انها أسئلة وليسـت حكما. أسئلة من نـوع . هل كـان شعر بلند شروعا دائما وتحولا؟

على مقاس عصره وجيلـه لم تكن لـه سمعة السيـاب كرائد يضعه النقاد في منجزه التام كشاهد، وربما أحيانا كمقياس. كما لم يحقق شهـرة بمستوى البياتي والـدراسات التي أعـدت عن شعره. ولم يضع نصا نظريا حول الكتابة الجديدة كما وضعت نازك الملائكة في مقدمتها لديوانها.

اذن ... ليس دقيقا انه كان منسيـا بيننا ... إنما كان نسيانا أبيض.

مرة تـرجم ربـاعيات البيوت الى العـربية في مجلـة «شعر» فضل ان يختار نهايـات مقفاة لبعض الأبيات والأسطـر، مؤكدا أن ذلك يخلـق ايقاعيـة تحاول محاكاة النـص الأصلي. وكانـت احدى الرباعيات وهي تصف النسوة تنتهي أبياتها بـ : غاديات، ورائحات. وهكـذا. كما كان يـؤكد على الايقـاع، وعلى الأوزان ، واستخدام البحور استخداما خليليا مع قليل من التجاوز، وعلى معرفة تامة، أو لنقل على اطلاع واسـع بالعروض هل لأنه وجد فيما يكتب منـافيا لتصـوره عن الشعر تلـك الأيام؟ لمفهـومه أو لذائقته الفنيـة، وهو يؤكد على احداثه تغييرا جـريئا في استخدام موسيقى الشعر؟

لقد كـانت قضية الـوزن تطغي على تفكيره وعلى تلميحـاته النقدية. آنـذاك كان يرى وهو على كرسي الأستـاذية، مخلصا الى القنـاعـات ومهمـلا في ذات الـوقـت السـؤال، سـؤال الشعـر وحركيته. إن شعره لم ينعكس على وجه عصره فترة الستينات والسبعينـات، رغـم غليـان تلـك الفترة بـالتطلـع والاحبـاط وصراعات الأساليب والاتجاهات، والتجارب الشعرية في العراق ولبنان ومصر. فقد كان نصيبه من كل هذا صفحة ثابتة في مجلة أسبوعيـة ومشاركة دائمة في المهـرجانات والمؤتمرات الثقـافية التي تقام في المغرب وتونس ولنـدن . ثم .. كان يبدو مثل ضيف مجامل في مـأدبة . على عكـس ما يحدثـه أبناء جيلـه من اهتمام وحضور مثل أدونيـس ، وقباني، والبياتي، حتى أن جيـلا جاء بعـده طغت شهـرة بعضهـم عليه: سعـدي يـوسـف ، فاضـل العزاوي، عبدالمعطي حجازي ، أمل دنقل، محمود درويش.

رغم أننـي استخدمت مفردة «شهـرة» مجازا على أن أعتمد الدقة لأقول : الأهمية!

فعندمـا تضع توصلات سعـدي يوسف وتجريباتـه أمام مجمل انجـاز بلند ، تكتشف الفارق بين الالتماعـة والبهوت. أو تضـع تنوع مـوهبة فـاضل العـزاوي واجتهاداتـه النظريـة في الشعر مقابل انجاز بلند ستشعر بالتجاوز بين تجربتين.

لماذا ؟

كان حضـور بلند الأخير وظيفيا ، بحكـم الدرجة السـابقة للانجـاز الأول ـ أكثـر مما كـان مدعـوا له مـع جيله أن يكـون تحريكيا.

عندمـا عاد الى العراق بـداية أو منتصف السبعينـات، كان ظلا لعصفه الأول ، ظـلا لماضيه، كان تذكيرا بالنسيـان،فقد ظل الحاضر الغـائب. الحاضر بشهـادة التمـرد الأولى، والغـائب بامتناع أثـره على الحركة الشعرية. حتى وهو يتـولى مسؤولية تحرير مجلـة «آفاق عـربية» حيث اختـص بتعليقات نقـدية على الفن التشكيلي، كان كمن يهرب من حضـوره كشاعر الى البحث والتنقيب في الزيت والألوان والصحـافة. وحين كان ظل سعـدي يـوسـف وارفـا على امتـداد الشجرة العـّراقيـة للشعـر، كانـت خطوات بلند بطيئة من ديوان الى آخر ، وكان تواصلـه محكوما بشرط الاستمرارية وليس بشرط التجديد والتحديث.

لماذا ؟

●●

انها أسئلـة لا تمنعهـا محبتـي لـه بـل تقترحهـا قـراءتي الشخصية له كشاعر.

الهوامــش :

١ - «شارع الأميرات» ـــ جبرا ابراهيم جبرا ـ المؤسسـة العربية للـدراسات والنشر.

٢ - رحلة الحروف السفر ١٩٦٨ بيروت.

٣ - شار ع الأميرات.

* * *

عقـــل العويـــط

صباح الخراط زوين *

تبدأ لغة عقل العويط في الكلمة الأولى بتشنج وبقلق كبيرين ، لغـة تبـدو في النظرة الأولى متقطعـة الأنفـاس، مجزأة بحسـب الانفعال الصـدامي الذي تولـد لدى الشاعر منـذ اللحظة الأولى لكتابته. والتصـادم هذا هو المواجهة القاسية التـي حصلت بينه وبين الموت، الموت في الجسد. هذا الجسـد الذي بالنهايـة هو كل المعنى . الـذي يحمل معاني الحيـاة والوجود والموت. الصـدمة تلقاها الشاعر في مواجهتـه الحالة الحاسمة، النهائية، الجذرية ، إنها حالـة انتهاء الجسـد، وكان على العويـط أن يطلع إلينـا بلغة مفككـة تفكيـك أجـزاء الجسد، مكبلـة تكبيـل الجسـد المنهكـة، مساحته صلبة صـلابة الجسد المقاوم ، مخربطة خربطـة خلايا البدن وخربطة مفاهيم الحياة عندما تحل النهاية على غفلة منه.

لغة عقل العويط هي لسان المتعثر في ايجاد المفردة الملائمة ، الوصف الملائم لحالـة اسمها «موت»،، المتلعثم في قـول مشاعره ازاء جسد يزوي في قلـب عالم عبثي ، خاو، الا مـن دقائق الحياة القليلة، الا من برهـة الغش العظيمة. لغة عقل العويـط هي لسان

★ شاعرة ومترجمة من لبنان

المتعالي على الحزن وعلى الحقيقة، هي لسان الباحث عن كلمة تشبه حالة الموت لما يفاجيء حالة الحياة الهشة ، لسان يعبث بعبث الحياة، تلك التي تصر على انهاء الوجود دائما،على انهاء ذاتها، التي تصر على انهاء وجود جسد بريء في أشياء هذا العالم، جسد في غمرة الوجود، جسد مشع، جسد أليم حوله العويط كلمة جارحة تشع أبدا على بعد أزمنة كاملة من نتانة الجسد الذي لم يرد لنفسه النتانة كلمة نازفة دائما على مقربة من شعاع الجسد الذي لم يذهب بجسده . لغة عقل العويط المندفعة اندفاع الجسد في شغف بين الموت والوجود شغف البقاء في تضاد مع شغف الفناء، الجسد الذي استحال كلمة هاذية هذيان موت الجسد، الجسد في إرادة البقاء، كلمة شفافة شفافية الجسم الرقيق الذي منه نكون وبدونه لا نكون، شفافية روح الجسد. فالجسد نور والجسد روح أبدا.

لغة عقل العويط الشديدة الايقاع شدة الجسم المتشبث بجسمه، شدة النور المتبقي بعد الجسم، لغة عقل العويط كتبت الحياة في موت الجسد. «الأحزان افتراس» يقول الشاعر وكلمة الحزن التي ابتكرها العويط عبر الافتراس ليقول الموت، الكلمة كأنها فريسة كاتبها وكأنها جلاده في الوقت ذاته. الافتراس لدى العويط ذو حدين ، فهو مفترس في الحياة كما هو مفترس في فراش الموت، كأن لعبة التناقض تكتمل هنا لدى الشاعر فيضحي كاتب القصيدة ضحية الجسد المائت كما ضحية الحلم بجسد يعود الى الحياة . واذا كان الموت مسألة يتوقعها الشاعر، فالجسد مسألة ينتظرها الموت، فتقع الكتابة فريسة الحلقة المفرغة حيث يسعى الشاعر لايجاد مخرج نحو الحياة خارج الجسد الفاني. واذا قال العويط ان «احتمال الشيء يعني حدوثه» فلأن الحتمية تملكت حالة الجسد الحزين ولم يبق أمام الشاعر سوى انتظار ما هو محتم ورغبته في آن يبقى احتمالا. ويصير الشاعر أثناء كتابة ألم الجسد، يصير يرى الجسد مكانا ، ويصير أيضا يوسع المسافة التي بين الألم والمكان، لكي يتسع المكان لفضاء أوسع، لكي يتسع مكان الجسد لجسد أكبر. إلا أن سرعان ما «... يخلو المكان في الحجم..» وكأن بالكلمة حاول أن يوسع الشاعر الجسد الا أن الموت خارج الكلمة وسع مكان الجسم وحجّم حجم الجسم حتى خلد المكان من مكانه ، وخلد الجسد من جسده.

لغة عقل العويط لغة العاصي على الموت وكان على هذه اللغة ان تخلق الشجرة ومنها تخلق الغابة، وفي الغابة تقطن الأرواح وتدفن الأجساد البريئة، فالشجرة عنده رمز البقاء كما رمز الجسد. الشجرة هي رمز الانسان الأبدي. الشجرة هي رمز الجسد ورمز الروح. وصار الآخر ، الميت، شجرة ويربط العويط بين الغياب والوقت والجسد ـ الشجرة. انه يصف «الغياب بالوقت الذي صار شجرة» ، ووقت الحياة هو عكس وقت البقاء، أي أن وقت الجسد الحزين والفاني هو نقيض وقت الشجرة المشعة والدائمة. الشجرة تحولت عنده الى وجود يلغي الغياب، تحولت الى وقت خارج مفهوم وقت الجسد وصارت حضورا في غياب الغياب، صارت حضور الآخر في غيابه، صارت رمزه وأبديته في كيمائية الكلمة.

وكلما أمعن الشاعر في الحفر داخل الغياب، داخل موت الجسد الجريح، واجه هذا الغياب بغياب أعنف منه، عنف التغييب، وعبثي أكثر منه، عبث الخواء الذي يأتي بعد غش الامتلاء.

«أصف الغياب بغيابه في الهواء كلما تدفق الفراغ على الجهات فصار سياجها». لما يغيب الشاعر الغياب فيجعله في غيابه حضورا بل سياجا للجسد الغائب، يكون قد حفر في فراغ الوجود من أجل لغة تعيش من نقيض النقيض، من عتمة العتمة، من ضوء الضوء، من الجنون في الجنون. اذا كانت لغة العويط في الكتاب برمته، من الدقة الى الدقة، اذا كانت صلبة في حزنها ومبدعة في ألمها، فهي أيضا، وفي العمق ، مجنونة في عبثيتها ، مجنونة من جنونها وبما أن القداسة ترتبط وثيقا بالموت من أجل أبدية الروح في فناء الجسد، ولأن الجسد في قدسية الموت يستحيل جسدا مقدسا ، أو هو كذلك منذ البدء، والجسد مقدس قبل الروح، لأنه كذلك، يستحيل الجسد في غروبه ضوءا مشعا كشمس مقدسة في وسط سماء العبث.

«والغيبوبة جسم الغروب لأن فيها انتقال الضوء في الشمس» ، وكأن الشاعر هنا يعبر نور الشمس لقدسية الجسد المنير أصلا، وتكون بهذا الكلام ، تكون القصيدة داست عتبة الأمكنة المتأرجحة بين المطرح المعقول ومطرح اللامعقول. فالجسد الفاني معقول وغير معقول. كيف للشاعر أن يقبل أو يصدق، يؤمن أن جسده أو جسد الآخر بعد وجوده الحقيقي لا يعود موجودا في الحقيقة. ويلتبس الأمر على الشاعر وعلى الجسد المسكين، ويهيمن الوهم على الفكر وعلى الكلمة وعلى الجسم معا ، مما يجعل انتهاء الجسد وهما وبقاءه حقيقة في الكلمة وفي الرؤيا ، رؤيا عقل العويط والنور هنا قادم من اختزان شحنة الألم واختزان شحنة الانعتاق من حالة الحضور الحقيقي والمادي الى حالة الحضور الوهمي الاثيري، أو العكس صحيح، فلا يبقى أمام الغموض الذي يلف الجسد الذاهب نهائيا ، الا أن نرفق الى مقام الشمس، وهومقام السروة الخالدة في قلب النور، نور كلمة العويط وفي قلب الحقيقة الوهم ، حقيقة الكتابة ووهمها والعويط نحا نحوها.

* مقام السروة ـ عقل العويط ـ دار النهار للنشر ١٩٩٦.

* * *

الروايـــة المعاصـــرة

واشكـــالية الكـــتابة

محمـــد معتصـــم *

١ - حاجـة الانسان الى الحكايـة حاجـة قديمة جـدا لعلها مرتبطة بالبدايات الأولى لتشكـل النواة المجتمعية. عند اكتشاف الانسـان اللغـة وانـدلاع رغبة الكـلام داخـل جسـده الجديـد ومحاولـة اشبـاعها بـالحكـي. وطبيعـي أن اللغة هـي المرتكـز الأساس في صنـع الحكـايات. لكن هناك عنـاصر أخرى لها أهمية رئيسية أو ثـانوية. ومع استبـداد رغبة الكلام والحكـي تشكل نوع مـن التسلط. نجد أثره في الحكـايات التي وصلتنا شفـاهيا ودونـت في حكايـات متقطعـة أو متسلسلة كـألـف ليلة وليلـة، وعنترة بـن شداد وسيـف بن ذي يـزن.ووصلتنا ضمـن انماط تفكير أخرى أكثـر تعقيدا كـالأسطورة (اليونـانية والاغـريقية والفـرعونيـة). ووصلتنا بـل امتـدت داخل جسـدنا الحكـائي الشعبي، خصوصـا الشفاهي الحديث والمعاصر.

١ - ١ - إن الـرغبة في الحكـي مرتبطـة بالـرغبة في امتـلاك الآخر. ومرتبطة بحالة أخرى هي اثبات الذات واظهار الاختلاف عن الآخـرين الذين هـم المتلقي (المستمع والقـاريء). لهذا نجد شـخصية الراوي تمتاز بسلطة مطلقـة في الحكايات. وان المتلقي يصادق على كل ما يصدر عنها ويثمنه. وسلطة الراوي تأتيه من العناصر الاستـراتيجية في صنـع الحكاية وتوجيـه مسارها، وإن من البيان لسـحرا.

تكتسـب الحكــايـة ، وفيما بعـد كـل الأشكـــال السرديـة والحكائية، سـحـرها من خلال طريقة الحكـي، أي الصيغة التي ترتـب بها الأحـداث والحوافز التي تدفع بها نحو النهـاية، ونحو الغـاية المتـوخـاة منها، كـالتـأثير على المتلقـي أو بعث المتعـة أو الخوف في نفسـه. ومـن خـلال المحتـوى الـذي تنقلـه ويتميـز بالغرائبية. لهذا فـالحكاية مؤثرة. وهي خطـاب أدبي قريب من الشفاهي يوظـف تقنياته. باستغلال الفضاء التـأثيثي والتمهيد النفسي لحالات استقبـال المحتـوى المسرود والمحكـي. كما أنها خطاب أدبي يستفيد مـن المنجزات التي تراكمـت الى حدود الآن كتابة وتدوينا.

٢ - في روايـة خيري عبـدالجواد «العـــاشـق والمعشــوق» الصادرة عـن دار شرقيات للنشر والتوزيـع، نصادف الحكـاية الشعبيـة مجددا. ولعل في تـداخل الـرواية والحكـاية الشعبيـة بعـض المغامـرة. والكتابـة الحديثة مغـامرة. تـروم خلخلة مـا استكانـت اليها الذائقـة ، وجعلتها قاعـدة نمطية . وكأننـا أمام القضيـة النقـديـة القديمـة الأرسطيـة، أقصـد «قضيـة تطهير الأجنـاس الأدبية وفصلهـا عـن بعضهـا» لأن لكل واحـد مـن الأجناس الأدبيـة غايتـه ووسائله التعبيريـة. والكتابـة الحديثة والحداثية خصوصا تطرح مشكلـة التطهير جانبا لأن الواقع لم يعد يسمـح بذلـك. فالأجناس الطـاهرة تمثـل للفكر في حـالاته المجردة الصـافية. أمـا الأجناس المتداخلـة والمتفاعلـة والمهجنة فتستجيب أكثـر الى الواقــع . لأن الواقــع غير متجانـس ويخلق وحدته وانسجامه من كل هذا النشاز، تداخل الأجناس، وتداخل اللهجات، واللغات (...) والعادات والأعراف.

٢ - ١ - يعتمد (خيري عبـدالجواد) على الحكايـة الشعبية المتـواترة والمتـداولـة في العديـد من البـلاد العـربية ويوظـــف تقنياتها أيضــا. لكن السـؤال المطروح على هـذه الكتابـات التي تمتاح من الحكايـات الشعبية المدونة والشفاهية هو : بـأية غاية أو كيفية تـوظف الحكايـة الشعبية؟ هـل يقصد من ذلـك اعادة الاعتبار لجنـس أدبي شفاهـي بسيط قـديم؟ هـل هي محاولـة لاثراء الخيال؟ هـل هي ميثاق ثقافي يضعه الكاتـب كجسر يربط بين ما يكتبه وبين رغبة القاريء المكبـوتة منذ الأزمنة السحيقة؟ أم لأن الكاتب يرى أن الشفاهي مايزال مستبدا بفئات اجتماعية كثيرة وواسعة في المجتمعات العربية؟

إنـه سؤال متشعـب لكـن أصلـه واحد. والـروائي (خيري عبدالجواد) يـوحي بالجواب في الفصل الأخير مـن روايته حين يقول : «... مـدينة الأبطال. أصـل التسمية أنها قدمـت على مدى تاريخها الموغل في القدم كل الأبطال الخرافيين، نبتوا فيها ونموا حتى اكتملت سيرهـم ، خرجوا منها تسبقهم أعمالهم وأسماؤهم تتردد في المعمـورة، ففي كـل جيل، وعلى رأس كـل قـرن كانـوا يوجـدون من يجتمعون حـوله ويـوحد شملهم يـروون سيرته ويدونـونها في كتب يتداولونها مـن جيل لجيل ، يضيفـون إليها عبر السنين ، وحدث أن المدينة أصابها عقم مفاجيء جفت ينابيع الخيال عنـد الناس، تغيرت أحـوالهم، فقدوا الـروح التي كـانت تجمعهم، أساطيرهم التي هـي مصدر حياتهم، حكاياتهم وسير أبطـالهم نسوهـا. لم يعد لهم مـا يعيشون لـه أو عليه ، وشيئـا فشيئا بدأت ذاكرتهم تشيخ، أصـابهم داء النسيان، وأخذ العدم

★ كاتب من المغرب

يبتلع كل شيء . في غمار هذه المصيبة التي حلت ، بدأت تنمو حركة سرية أخذت تنتشر في الخفاء تدعو الناس الى إحياء حكاياتهم المنسية تذكر سير أبطالهم ، تنمية الخيال وتنشيطه فقد ينجح في ابتكار أبطال جدد يعمرون المدينة من جديد . ص(٩٠).

٢ – ٢ – كل كتابة جادة هادفة لابد أن تعلن عن أهدافها ضمن مسارها الابداعي، وهذا النص المجتزأ من رواية «العاشق والمعشوق» يعلن عن غايات الرؤية، وعن الدوافع الكامنة وراء ابداعها . لأن الابداع لابد أن يحدد لنفسه غاية قصوى . ليست المتعة فقط. لكن تحقيق الفائدة العامة، وطرح القضايا الكبرى في صورة جمالية مقبولة. فما الذي يطرحه هذا النص؟

يطرح علينا النص المجتزأ إشكالا، هو الحاجة الى الخيال المخصب جدا على التوجه الذي اتخذته بعض الكتابات الابداعية المعاصرة. وهذه الاشكال لا يطلب منا أن نتفق معه أو أن ننكره نظرا لعموميته. لكن يوجهنا نحو اختيار في الكتابة. إنه اختيار الاحياء . احياء الموروث الثقافي العربي المكتوب والشفاهي خاصة الحدوتة والحكاية الشعبية على اعتبار انهما أول الأشكال التعبيرية التي عرفها العرب قبل ازدهار التدوين والكتابة. والحق أن الحدوتة والحكاية الشعبية ليستا حكرا على العرب بل هما موروث انساني مانزال نرى امتداداته المختلفة الى الآن سواء أكان شفاهيا أو مكتوبا أومصورا.

٢ – ٣ – هل يطرح النص فقط اشكال الكتابة الروائية وكيفية تأصيلها؟ طبعا يطرح قضية أخرى هي قضية الكتابة والنسيان. إن الكتابة الروائية المعاصرة العربية، استبد بقسط وافر منها الهم السياسي وقضايا الانسان العربي المعاصر المقهور، وضمن ذلك الكتابات الروائية النسائية التي تطرح إشكالية المرأة العربية في مواجهتها للواقع للمجتمع ولاكراهاته. وهو ما جعل الكثيرين يأنفون من الحكاية الشعبية لأنها تعتبر تعبيرا ساذجا لا يتجاوز وظيفته التربوية والاخلاقية القائمة على الترهيب. وأنها خرافية تتجاهل الواقع وما يتفاعل داخله. انها نوع من التعالي عن القضايا الجوهرية والحقيقية وهذا النمط من الكتابة يبرز أمامنا تعارضا قائما بين تيارين في الكتابة الروائية، هما الواقعية والكتابة اللاواقعية.

٢ – ٤ – هل ندرج كتابة (خيري عبدالجواد) ضمن الكتابة اللاواقعية؟ الكتابة التي تحتمي بالخرافة وترتديها لباسا واقيا تقي به نفسها من مشاكل لا أدبية، خارج أدبية؟

إن هذا النمط من الكتابة يتضمن مشكلته. لأن الحكاية الشعبية لم تستطع أن تطور تقنياتها الشفاهية، ولا أن تتجاوز موضوعي الترغيب والترهيب التربويين.

في رواية «العاشق والمعشوق» يصبح مفهوم الواقع أكثر تحديدا حتى أنه يحصر نفسه في قضية الكتابة . ومن هنا يجب تقييم وفهم هذا العمل. لأن الكتابة عملية كيماوية عبرها يتم تحويل عناصر الواقع وصهرها لتأخذ أشكالا وصيغا مختلفة ومتعددة. ولا يمكن ادراك الواقع في شموليته إلا من خلال الكتابة. وهو ما يبرر وجود الخرافة والحكاية الشعبية الشفاهية والحدوتة والأسطورة والسير الشعبية كأشكال تعبيرية رافقت أنواعا محددة من المجتمعات ومن أشكال الانتاج.

٣ – بناء القصة :

٣ –١ – اختارت رواية «العاشق والمعشوق» صيغة محددة لبناء قصتها . وهي تقوم على التناوب والتداخل الحكائيين المؤطرين ببنية متناسقة متواترة عامة.

تتكون القصة من أربعة فصول تمتاز بالتواتر في البناء. أما الخيط الناظم لهذا التوالي والتواتر هو موضوع الرحلة والسفر. يعثر الراوي على مخطوطة نادرة مسحورة، يصاب كل من يقرأها بلعنة الرحيل والبحث عن صاحبة المخطوط. التي يبدأ اسمها بحرف الميم. وهو ما يؤكد لدينا ـ تأويلا للعلاقات اللسانية ـ ارتباط رواية «العاشق والمعشوق» بإشكالية الكتابة . إن كل قارىء رحالة يقطع العديد من الأراضي ، ويصادف الكثير من الأقوام، وليس كل قارىء بقادر على بلوغ المرام من الكتاب الذي يفتحه بين يديه. وما المرام من الكتاب الا «المعنى». المعنى العميق. ومن هنا نفهم كذلك تعدد القراءات. لأن القراءة تختلف باختلاف المخزون الثقافي لكل قارىء. وجميع القراء يلتقون في المعاني السطحية البسيطة لكن يختلفون في بلوغ المعنى العميق. حيث يتوحد العاشق (القارىء والمعشوق) المعنى العميق.

٣ –٢ – توسع القصة المركزية فضاءها الحكائي من خلال عدد من الحكايات الشعبية الصغيرة. بعضها متواتر على الألسنة في البلاد العربية، وبعضها الآخر مبتكر أو معدل، بالتالي يبدو بناء القصة مزدوجا. خط أفقي تتوالى فيه أحداث القصة المركزية (بحث الراوي العاشق عن معشوقته التي سيصل إليها وتنتهي الحكاية وينغلق النص). وخطوط عمودية تتوزع عبرها الحكايات الصغرى التي تستقل بدلالتها وبنائها . وقد تتواشج مع ما تقدمها . إلا أن البناء العام للخطاب لا يستقيم الا بوجود الخطين معا، الأفقي والعمودي.

٣ – ٣ – تعتبر القصة المادة الحكائية التي تتفاعل فيها الشخصيات وتحدث بها أحداث. بالتالي فإن الأحداث التي توجد في رواية «العاشق والمعشوق» تتوزع على نمطين: نمط خاص بالقصة المركزية تحدده الغاية القصوى. ونمط خاص بالحكايات الصغرى. تنقسم وظيفتها بين :

أ - عتبة لما سيأتي أو أنها عتبة لاستمرار تطور الحكاية الكبرى. كما حدث مثلا مع عفريت الجبل (عفريت الحكايات).

ب - لغز يقصد منه الافصاح عن وضعية ما أو تلقين درس كما حدث مع شيخ الكلام.

ج - حكايات استردادية يسترجعها المؤلف للعبرة.

د - حكايات تصرف فيها المؤلف بغاية إزالة الغبار عليها ورد الاعتبار لمخيلتنا الموروثة.

والأحداث المكونة للقصة الكبرى والحكايات الصغرى تلتقي في كونها تمتاح من المحكي الشعبي. فما دامت أغلب الشخصيات فوق طبيعية (العفريت، الجن، شخصيات متناسخة، شخصيات تظهر وتختفي فجأة، حيوانات خرافية...) فإن الأحداث تنتمي الى ذات الصفات الغرائبية والعجيبة، والى الفجاءة. وهذه يلمسها القارىء لأن بناء متخيل رواية «العاشق والمعشوق» يقوم على العجيب والغريب.

٣ - ٤ - ينقسم الحدث في الرواية الى

أ - حدث فجائي: وطبيعته أنه لا يستند الى محفزات تتقدمه وتمهد لوقوعه. وبالتالي يفاجأ به المتلقي. وهذا النوع من الأحداث يعتبر من مرتكزات البناء العام للخرافة والحكاية الشعبية.

ب - حدث غريب محكي وهي أحداث يصعب تصديقها أو أنها غير قادرة على الاقناع والاستساغة وغالبا ما تكون مكونا من مكونات الحكاية الصغرى.

ج - حدث عجيب وهو حدث من طبيعة تكوين الحكاية ونسوق كمثال على ذلك (فك الطلاسم، والاجابة على سؤال العفريت لتخليص الذات من الهلاك والفتك والسماح لها بإتمام الرحلة نحو الهدف المنشود).

والفرق بين الحدث العجيب والحدث الغريب يعود الى طبيعة جوهر الحدث الخرافي، ومدى انسجامه وسيرورة المحكي الشعبي. فيطلق الحدث العجيب على كل حدث لا ينتمي الى الأحداث المتداولة في الواقع - وان كان الواقع أغرب من الخيال في كثير من الأحيان - لكنه محض خيال، وأن الذي يقوم به ينتمي الى عالم عجيب كل عناصره مختلفة عن الواقع. عن العلاقات السائدة في الواقع، عما كوناه من تصورات عن الواقع الخارجي العام. ومن عناصره الأساسية الشخصية. الفوق - طبيعية القادرة على تحدي صرامة الزمان لتصبح في المطلق. وتتخذ طبيعة الديمومة والاستمرار مع قهر الموت. فهي تتحول ولا تموت بالتالي فاختفاؤها ليس إلا نهاية حالة وبداية حالة ظهور جديدة.

أما الحدث الغريب فيمتاز - اضافة الى قدرته على قهر رتابة الزمان والمكان، أي ما يتحكم في الانسان الواقعي الحقيقي - بكونه أشد ايغالا في الغرابة فلا يحافظ على سير الحكاية بل يفجرها ويربك نظامها بما ليس له سند في الحكاية وليس بقادر على خلق الانسجام داخل مخيلة القارىء. وبالتالي لا نجد له تبريرا لا في الحكاية - ولا في غاياتها أي لا في بناء الحكاية، ولا في المقاصد التربوية والاخلاقية أو الجمالية للحكاية، والاجتماعية أيضا لأن الحكاية قديما كالأسطورة ليست ترفا فكريا بل هي نمط تعبير ونسق تفكير من خلالهما كانت الشعوب الأولى تفهم وتفسر الوجود، وفي الخرافة كانت تخزن معرفتها عن الموجودات، وضمنها كانت تتصور نظام حياتها (البسيطة) وما ينبغي أن يكون عليه (نظام الحياة). وقد ارتبطت الحكاية بالسحر والكائنات الغريبة والعجيبة نظرا لبساطة الانسان قبل احكام سيطرته على الطبيعة.

٣ - ٥ - لا يمكن ضمن الانماط الحكائية القديمة العزل بين المكونين، الشخصية الحكائية والحدث الحكائي (الأفعال). لأن الأفعال مرتبطة بالشخصيات تحدث للشخصية (البطل) وتحدثها للشخصية (المساعد والمعيق). وقد أطلق عليها بروب الوظائف. وهي مجموع الأحداث المتسلسلة. سواء أكانت فجائية - كما أوضحنا - أو عجيبة أو غريبة. وسواء أحدثها البطل أو المساعد أو المعيق، أو حدثت لهم.

وللشخصيات حضور مرتبط بوظيفتها ضمن المسار الحكائي، فالبطل شخصية محورية وتجب فيها الصفات التالية: الاقدام والجرأة على خوض المغامرة وركوب الخطر. وهي شخصية من أنصاف الآلهة (في الأسطورة) تمتلك الجسد الأرضي القوي وتمنحها الآلهة الذكاء والجمال والمساعدة. وبالتالي فالبطل متفوق على بقية الشخصيات. أما الشخصيات الأخرى المساعدة والمعيقة فتلزمها وظيفتها بالتمظهر حسب الغاية والمهام. يختلف المساعد بين إنسان أو حيوان أو شيء سحري. والمعيق أيضا قد يكون انسانا (زوجة الطحان) أو حيوانا (الأسد - الطلسم) أو عفريتا (عفريت الطاحونة).

٣ - ٦ - ان ما يجعل من مؤلف «العاشق والمعشوق» رواية هو بناء المحتوى / القصة، وصيغة الحكي. فاعتماد المؤلف على التضمين يعطي النص صيغة الابداع. وليبعد عنه صفة التكرار والاعادة واسقاط حمولة موروثة على النص الابداعي. وتبرز هذه العملية الابداعية مسألة التعامل مع التراث، فهناك فرق في اعتقادي بين التراث كنص مستحدث وبين الحمولة الايديولوجية للتراث. والفرق قائم على الاختلاف الزماني والمرحلي بين الاستعمال القديم حيث كانت

الخرافة والحكاية الشعبية الشفاهية عموما أحد أهم أنماط التفكير البسيطة لدى الانسان الأول وبين الاستعمال الحديث حيث تفقد الخرافة والحكاية الشعبية وظيفتها وتصبحان محكومتين بالسياق الجديد.

٤ – من المحاور الأساسية في بناء الحكاية الشعبية اللغة. وفي رواية «العاشق والمعشوق» لخيري عبدالجواد اهتمام باللغة تمثل في بساطة تركيبها واستعمال ما يلائم المواقف مع الالحاح على توظيف ألفاظ دارجة في اللهجة المصرية. هذا ما يعطي الانطباع بأن (خيري عبدالجواد) يكتب الرواية من خلال استنطاق الحكاية الشعبية ويبرز أيضا اعتماده في التأثير على المتلقي من خلال «الميثاق الحكائي» أي مخزون الانسانية من الاشكال السردية والمحكيات البدائية البسيطة.

٤ –١– إذا كانت الشخصيات والأحداث متلازمين فإن اللغة لا تنفصل عنهما، وعن صيغة الحكي وطريقة نقله، فاللغة هي القناة الأساسية التي تمر عبرها الأفعال والأوصاف. ومن خلالها تتشكل الحكاية وتنتظم عناصرها ومادتها. لهذا فاللغة في «العاشق والمعشوق» تتوزع بين لغة تصف بدقة المكان مع اضفاء العجيب عليه. وهي صيغة موروثة انتقلت إلينا عبر الزمان. وإذا كان الوصف الدقيق للمكان أو للشخصية الأدبية (= القصصية) قد اعتبر دليلا على الحكي الواقعي التقليدي، فإنه في الخرافة والحكايات الشعبية ينهج سبيلا أخرى متأثرا بطبيعة ما ينقله فالمكان في الخرافة مختلف عن المكان الواقعي (في وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها ـ صخرة الأحلام ـ بيت الأحزان) . ونسوق هنا مثالا على الوصف الدقيق (= لغة الوصف الدقيق)، يقول : «... وتقدمت بضع خطوات حين لمحت عن بعد عدة أبنية متناثرة ، شددت حيلي وأخذت أجتهد حتى أصل إليها، بدت لي البيوت مهجورة وكأنها بنيت بالمصادفة فلا توجد طرقات أو شوارع وميادين لا سور يسورها ، فكل جهاتها مفتوحة ، لم أجد أحدا في طريقي فأخذت أتوغل بينها، بيوت طوابقها بنيت على الأرض بلا سلالم، تدخلها من أي طابق فالأول مثل الأخير ، وبيوت تنتهي فجأة في الفراغ، دون الكمال، وأخرى مائلة على جنبها كأنها توشك على سقوط، وبيوت معلقة في فراغ فلا أحد يستطيع الوصول اليها..» ص (٨٤).

مثل هذا المجتزأ كثير. لكنه وصف مسرود لأنه لا يتوقف نهائيا على التقدم نحو غايته، وما الوصف إلا وسيلة لغوية وتقنية كتابية تسعى الى التوغل في الغرابة وصف دقيق لما تتمثله المخيلة وما يقتضيه فضاء الخرافة والحكايات الشعبية..

٤ – ٢ – تتخذ اللغة في «العاشق والمعشوق» ايقاع نبضات القلب حالة الولع فتأتي الكلمات متدفقة منسابة دليلا على الحرقة ، ودليلا على التحول والاقامة في منطقة الوجد. وتصبح اللغة شبيهة بالرقصة الأخيرة في (بيت المسرات) رقصة المخاض. «أجسادهن تلوت في ليونة ورشاقة، الدوائر تداخلت في بعضها البعض، بينما تسارعت أنفاس الجميع وعلا لهاثهم وهم يتشكلون بمختلف الأشكال» . ص (٩٤).

٥ – هل تبحث الرواية العربية من خلال النصوص مع بعضها على فضاءات جديدة؟ هل يعتبر ذلك مرحلة تجريبية يختبر فيها المبدعون قدراتهم لارغام اللغة العربية على البوح بمكنوناتها المخزونة منذ أزمنة غابرة ؟ هل يعتبر ذلك محاولة لتأصيل جنس الرواية في الثقافة والواقع العربيين ردا على النزعات التشكيكية التي جعلت منا أمة الشعر وتحرمنا من امكانية السرد؟ كل ذلك يعد الغاية القصوى لدى المبدعين العرب. ولهذه المغامرة والمخاطرة تبعاتها التي لا ينبغي تهيبها. مثلا في رواية «العاشق والمعشوق» يتردد في أودية وشعاب القراءة صدى حكايات شعبية انهكها الحكي ، ومفاجآت أصبحت متوقعة، وبالتالي تخلت عن وهجها وإثارتها. لكن الأهم في الكتابة الروائية القائمة على التداخل النصي وخاصة النص الموروث ، حكاية وأسلوبا ووقائع تاريخية وسيرية ، هو صيغتها الخارجية (الخطاب). إن هذا الاستنتاج يعطي الانطباع بأن كتابة هذا النمط من الروايات يعد لعبا، أوْكَدُ ركائزه التوزيع والترتيب للأحداث والحكايات وللأساليب اللغوية. إنه فعلا لعب تتجدد من خلاله المادة. وهو ما نستفيده من الدراسة النحوية: تركيب الجملة الذي يؤدي الى تغير ليس في الاعراب بل كذلك في الدلالة . وهو ما أكد عليه الجرجاني من خلال مفهوم «النظم».

يقترح علينا (خيري عبدالجود) حكايات شعبية شيقة سبق تداولها ومعرفتها لكن بطريقة صهرها مجددا ضمن قالب/تركيب يضفي عليها صفة الجدة ويمنحها مجددا القدرة على الانبعاث . وبهذا الصدد نقول عن تجربة (خيري عبدالجواد) انها محاولة التحقق من القول المأثور عن الجاحظ : المعاني مطروحة في الطريق... وأن الابداع ينبعث من سديم الخيال، ومن منسيات القول والحكي ثم ان رواية «العاشق والمعشوق» بحث في الكتابة من خلال المكتوب والشفاهي الشعبيين ، وهي بحث في المعنى العميق الذي لا يصله من القراء الا من استمسك بالصبر وأخلص للمغامرة العشقية.

اشــارة

«العاشق والمعشوق» (رواية) - خيري عبدالجواد. دار شرقيات للتوزيع والنشر الطبعة الأولى . القاهرة مصر ١٩٩٥م.

* * *

حقـــوق ضــــائعة للريحـــــاني

جهــاد فاضــــل *

مرت خمسون سنة على رحيل أمين الـريحاني الذي كان يلقب بـ«فيلسوف الفريكـة» إشارة الى القرية الجبلية اللبنانيـة التي ولد فيها، والى نـزعة التفلسف التي تطبـع بعض أعماله الفكـرية وعلى رأسها كتابه «خـالد» الذي كان في العربية فـاتحة كتب نسجت على منواله منها كتاب النبي لجبران خليل جبران وكتاب مرداد لميخائيل نعيمة وكتاب عبدالله لأنطون غطاس كرم وسواها.

ومع أن الريحاني كـان واسـع النشاطات الأدبيـة والفكرية والسياسية إلا أنـه في نظر الكثيرين أديب قبل كـل شيء. لقد كان سياسيا ومصلحا اجتماعيا ومربيا ورحـالة ومؤرخا وفيلسوفا وكاتبا مسرحيا وشاعرا وناقـدا، ولكن الصفة الآلصق به في نظر الكثيرين هي صفـة الأديب ففي كل ما كتب تتجلى مـوهبة أدبية فذة وأسلـوب وطابع متميـز وخاص. إنه ليـس بالمؤرخ الجاف ولا بالفيلسوف الباحث أو السياسي أو المنظر. إنه مزيج من هذا كلـه، وهـو يتنـاول هـذه المواضيـع ويحيلهـا الى مـادة أدبيـة مستساغة تنضح بفكره وفلسفته وآرائه وتجاربه في الحياة.

ولكنه لم يكـن أديبا بريئـا ان صح التعبير . فقد كـان أديبا مغـرضـا أو ملتـزما لأن الأدب عنده كان مـوقفا مـن الوجـود والانسان والمجتمع لقد كان أديبا ملتـزما بقضايا وطنه ووحدة أمته وخير الانسان في كل مكان وكان أكثـر ما التزم به ودعا إليه قضية العروبة والوحدة فقد رغض، بداية، المشهد السياسي الذي أوجدتـه معاهدة سايكـس ـ بيكو في المشرق العربي، والتـي كان من نتائجها تقسيم هذا المشرق على النحـو الذي قسم. وفي حياته عانى الـريحاني الكثير من سلطات الانتداب الفـرنسي، كما عانى الكثير مـن سلطـات الاكليروس المسيحـي والاقطـاع. وتمتلئ كتاباته، وكتابات زميله جبران خليل جبران، بمواقف ملتزمة من كل ذلك.

ويطبع التمرد الكثير مـن كتاباته. ويعزو البـاحثون ذلك الى عدة أسباب منها انتقاله المبكر من تقـاليد قديمة غاية في التخلف نشأ في ظلها، الى تقاليد الحياة والمجتمـع في نيويورك التي هاجر إليهـا وهـو طري العـود وتـرعـرع في جـوها البروتستـانتـي والماسوني، والمعروف أن الماسونية في نهاية القرن الماضي سواء في الشرق أو في الغرب، كانت تختلف في توجهها عما آلت إليه فيما بعد. فقد كانت حركة تحرر وتنوير. وكان الافغاني ، على سبيل المثال من الماسونيين في نهاية القرن الماضي.

وفي الجو الأمـريكـي الـرحب والسمـح تنفـس الـريحاني ارتياحا «ولـدت في حضن التقاليد الاجتماعية والدينيـة القديمة السقيمة ، وفي قيود التعصب الذي يطـرد الحق والعدل من قلب صاحبه ويطفيء فيه مصبـاح الحب الشامل والحنان، وفي قيود الحكم العثماني التي كان يصقلها لأهلنا رجـال الدين والوجاهة فينا، فكتـب لي الخلاص منها في صباي، فظعنت وأمنـت، وأقمت في بلاد لا قيود البتة فيها، فوددت لأهلي وبلادي ما استمتعت به هناك، وعولت فيما أكتب أن استعين بحرية العالم الجديد لأحطم من أجلهم تلك القيود كلها».

ولكنه لم يستقر في نيويورك استقـرارا كاملا فقد كان دائم التردد منها الى لبنـان وسواه مـن البلاد العـربية ولـذلك فـإن «مهجريتـه» ليست صلبـة متينة كمهجـرية سـواه من الأدبـاء اللبنانيين الشوام الـذين نزحوا الى أمريكا الشماليـة والجنوبية كجبران وايليا أبـوماضي ونعمة قـازان ورشيد أيوب. ومـع أنه أقام في المهجـر الأمريكـي الشمالي، فإن أدبـه لا يتميز بـالحنين والشكوى والنزعـة الى خلاص النفس التي اشتهـر بها أدب هذا المهجر ، بـل ان أدبه يتميز بنـزعة اجتماعية ووطنيـة واضحة. فخلاص الانسـان العربي والعالم العـربي هو ما كـان يعنيه لا خلاص الذات الفرديـة وهمومها الخاصة. وفي حين كان جبران، أو نعيمة، نـوعا مـن مغترب في هذه الـدنيا يحن الى دنيـا روحية أخرى، فقد كان الريحاني «حاضرا» كل الحضور في دنياه هذه ، مركوزا فيها، عاملا على تغييرها ، مناضلا من أجل هذا التغيير.

ولعل أحد أسبـابه في عدم مشاركته في النشاط داخـل الرابطة القلمية في نيـويورك الى جـانب أدبـاء المهجر الآخـرين، إن هـؤلاء حصروا نشاطهم بالكتابة الأدبية دون سـواها، وبنمط من الكتابة أشرنا الى أبـرز مميزاتـه فيما تقدم. في حين أن الـريحاني كان قـد أنجز مرحلته الأدبية الصرفـة قبل ذلك بما لا يقل عن خمس عشرة سنة، فقـد بدأ الكتابـة الأدبية باكـرا وعندمـا بدأ جماعة الـرابطة القلمية يتكتلون وينشئون تنظيمهم الأدبي الخاص، كان الريحاني يجوب أطـراف الجزيـرة العـربية بـاحثـا عـن حلمـه الخاص أو مشروعه الخاص. وهو إقامة دولة عـربية واحدة أو تضامن يجمع الـدول العـــربيـة. والقـاريء يعثـر على نشـــاط الـريحاني بهذا الخصوص في الكثير ممـا كتب عـن رحلاتـه الى أصقاع الجزيـرة العربية في العشرينات من هذا القرن وما يليها.

★ كاتب من لبنان

اتهم الريحاني اتهامات شتى بسبب جولاته في البلاد العربية. والمعروف انه قام في وقت من الأوقات بالتوسط بين شركات نفط غربية وبعض الحكومات العربية للتنقيب عن النفط. زعم بعضهم أنه عميل بريطاني، وزعم آخرون انه داعية أمريكي يفتش عن موارد الثروة في البلاد العربية ليهدي إليها الشركات الأمريكية الكبيرة. وكان هو يقول عن هؤلاء «إن نفثاتهم أقرب الى تلك التي تنفث سمها منها الى النقد النزيه. لقد جئت من وراء البحار وأقاصي الديار عملا بعاطفة ليس للقومية قوة بسواها، ولا عز للأمم بدونها. فإننا مهما استرسلنا في حب الانسانية المطلق لا ننسى، إذا كنا منصفين، حب الوطن الخاص». وكان يقول عن دوافعه المباشرة الى رحلاته العربية. «أنا لبناني المولد عربي اللسان والقومية فإذا كان قلبي في لبنان فروحي في البلاد العربية جمعاء. وإني وإن كنت مسيحيا فلي في بقية هذه الأديان والمذاهب التي تقطع أوصال هذه الأمة غرض هو أسمى من أغراض تابعيها. أريد أن أرفع من بينها حواجز الشريط الشائك وافكك فيها قيود التقاليد ليقترب بعضها من بعض. اني أعتقد أنه لا حياة للبناني بغير قربه من السوري، وان لا حياة للسوري بغير قربه من العربي، وان لا حياة للعرب بغير تقطيع ربقات المذاهب والعصبيات، واقتباس العلوم والآداب التي يحمل مصابيحها اليوم اللبنانيون والسوريون. أجل ينبغي أن يكون اللبنانيون والسوريون رسل العلم والتهذيب في البلاد العربية كلها وقد مهدت في رحلتي للجزيرة بعض السبل لهذه الغاية».

أما كيف بدأت فكرة المغامرة «فالغريب أن صاحب (اللزوميات) الذي استصحبته معي الى نيويورك، وكنت ترجمانه هناك، ساقني الى الدائرة الشرقية في دار الكتب العمومية، فاجتمعت بعدد من المستشرقين الذين صوروا لي الحياة رحلة في الأرض دائمة، وصوروا الأرض: البادية العربية. فهذا الرحالة بلغراف وترجمانه اللبناني الذي صار بعدئذ بطريركا عظيما، وذاك المستعرب بركا هارت وقد دخل مكة حاجا، وهذا شارل دوتي الذي تنكر باسم خليل ليستطيع الطواف هناك، وكل هؤلاء من الاجانب يسيحون في بلاد كانت قديما ولا شك بلاد أجدادي، وأنا في نيويورك أديب يطرق باب المحرر الأمريكي المتغطرس، أديب شعره طويل، وصدره عليل، يصرف من ذهب الحياة لتسوية المقالات، وآلة كاتبة يرقص حولها الأمل والهم متخاصرين. لقد رافقت العرب في خروجهم على الترك في أثناء الحرب. رافقتهم في المجلات الانجليزية والعربية فكنت أقوم فيما أكتب ببعض الواجب الذي يفرضه الحب والاعجاب. وتوقفت في تلك الأيام فزرت الأندلس فوقفت في «الحمراء» في الغرفة التي كتب فيها واشنطن أرفين كتابه النفيس، فسمعت أصواتا تناديني باسم القومية ومن أجل الوطن وتدعوني الى مهبط الوحي والالهام».

ومع أن الريحاني اهتم كثيرا بالقضايا الفكرية والاجتماعية والقومية إلا أنه اهتم كثيرا بالأدب والشعر والنقد، وبخاصة في مطلع حياته الأدبية. والمعروف انه أول من بدأ كتابة الشعر المنثور في هذا العصر عند العرب وذلك بدءا من عام ١٩٠٧. وهو يروي تجربته في هذا المجال على الصورة التالية: «كنت طالعت المعلقات فحالت الألفاظ في أكثرها دون المعاني، وطالعت دواوين الحماسة فكنت أظنني وأنا أتنقل من ديوان الى آخر، اني أطالع ديوانا واحدا تعددت أساميه. وقرأت ابن الفارض فأسفت على فلسفة روحية صوفية تتقاذفها أمواج الألفاظ وتجعلها غريقة الجناس على الدوام. وفتشت في الدواوين العربية عن استعارات يمتاز بها هذا الشاعر عن أخيه، وعن وجهات للنظر جديدة، وعن صور في الشعر تمثل ما وراء المحسوس والمنظوم فلم أجد غير التقليد والتقييد والتبذل. وما يؤسف له أيضا أن في هذه الدواوين ولا أستثني منها ديوان المتنبي ولا لزوميات المعري شيئا من النثر المنظوم. واستغوتني الأوزان مرة فنظمت قصيدة مكسرة أثرت فيها خواطر الشعراء المدرسين ولم يكن قصدي غير اكتشاف السبب في عقم تصور الشعراء وتبذلهم. فتحققت أن التزام القافية الواحدة والأوزان الوضعية يحول غالبا دون البسط والتدفق فيضطر الشاعر أن يلجم قريحته لئلا تعثر في البيت فتكسر رأسها، أو يشذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة أو يختار أهون الأمور فيجيئنا بالنثر المنظوم. لذلك قلت. لا صيغ قديمة ولا قوافي ولا أوزان. وبدل النثر المنظوم جئت بالشعر المنثور الذي يشهد على ما في لوح الوجود من موحيات المعاني والاستعارات والأفكار الجديدة. وإذا فيه شيء من الغموض في بعض الأحيان، فذلك لأني أرى في الحياة ما لا يرى منها، وأسمع في الأصوات القريبة صدى أصوات بعيدة الكون الظاهر؟ إن هو إلارمز لكون آخر خفي».

ولعل حديث الريحاني عن الأسباب الموجبة التي دفعته لكتابة الشعر المنثور، هو أول حديث بالعربية في هذا الشأن وعنه أخذ شعراء قصيدة النثر المعاصرون لنا أساس خطابهم المعروف جيدا لدينا. فعند هؤلاء أن الشعر حرية، وأن الأوزان العربية القديمة لم تعد تصلح لزماننا هذا، وان أكثر الشعر القديم نظم، وأن الوزن والقافية قيود الى آخر تلك الذرائع والتعلات المعروفة.

ولعل الريحاني كان أول من اعتمد في العربية الأدب المقارن في نقده. لقد مكنه اطلاعه الواسع على الآداب العالمية من التفوق في هذا الحقل. ففي نقده مثلا ملحمة الزهاوي الصغيرة «ثورة في الجحيم» يقول عن الزهاوي إنه «اقتفى فيها أثر شاعرين عربي وغربي، ليقف في التقليد عن الفكرة الأصلية الأولى في زيارة الجحيم والنعيم. فهو يختلف عن المعري في «رسالة الغفران» وعن دانتي في «الكوميديا الالهية» فيطرق الموضوع من باب

جديد، وقد جاءك كمسلم مشكك في إيمانه، وجاء فيه بالطائف والطرائف الفكرية والخيالية.. كأني بالزهاوي قد استعار من الهندوس «نرفانتهم» واسماها «الأثير» . إن جحيم الشاعر العربي يختلف عن جحيم الشاعر الايطالي بسكانه. فقد شاهد دانتي في النار أعداءه السياسيين، وفيهم القتلة والزناة واللصوص ، وما شاهد الزهاوي غير الذين انكروا الجحيم ، ولم يؤمنوا بالآخرة ، وأكثرهم من العلماء والشعراء والفلاسفة، أي من أصحاب النبوغ ومحبي الحقيقة والجمال. هذه هي الفكرة المبتذلة التي أوحت الى الزهاوي فكرة غير مبتذلة. ولكنه في تبيانها ما نجا من الاسفاف، فجاء وصفه للنعيم وللجحيم وصفا تقليديا صورة دكناء، واستعاراته ضحلة، وجاء التكرار في قوافيه ، والنثر في كثير من صيغه».

ويرى بعض الباحثين أن نقد الريحاني موضوعي يسير فيه على الطريقة الغربية الحديثة قبل الألسنية، فهو قلما تأثر بعلاقته بالكاتب فأعماه الهوى عن الحقيقة، ولكنه وهو اللبق في التعبير يجيد في إظهار العيوب من خلال المحاسن . أو في غمز مبطن.

هل كان لـ«فيلسوف الفريكة» من لقبه هذا نصيب؟ لم يكن أمين الريحاني فيلسوفا بالمعنى الأكاديمي للكلمة، وإن كانت له آراء فلسفية مبثوثة هنا أو هناك في كتبه، وبخاصة في كتابه «خالد» . مع كتاب خالد نحن أمام نموذج فريد في السيرة الذاتية. إنه نوع من السيرة الذاتية المكتوبة سلفا، في مطلع الشباب ، لتكون دستورا شخصيا للحياة المقبلة، لتكون فلسفة في الحياة. هذه الفلسفة في الحياة مسنودة الى الفلسفة في زمن الريحاني الشاب، كما تحصلت لديه عبر قراءته في خبرة يمكن القول إنها ليست قليلة لشاب في عمره.

ويمكن أن نعثر أيضا على بعض آرائه الفلسفية في «وصيته» التي كتبها في خريف ١٩٣١ وهو في الرابعة والخمسين من عمره في وقت كان قد كتب فيه أكثر كتبه وأعماله، وشعر معه بتكامل رسالته ونضج أفكاره. وقد جاءت «الوصية» بمثابة خاتمة تلخص هذه الأعمال. يصدق ذلك على ما كتبه الريحاني قبل الوصية وبعدها.. والوصية اضافة الى مقدمتها تتضمن عشرين بندا تندرج من مواقفه السياسية والاجتماعية الى الحضارية والانسانية الى الدينية. وقد أراد أن تتلى هذه الوصية في مأتمه لتذكر الناس بمجمل أفكاره وفلسفته في المجتمع والحياة.

ومن أجمل ما كتب الريحاني كتاباته عن الرحلات التي قام بها في أصقاع مختلفة من الوطن العربي ومنها «ملوك العرب» و«المغرب الأقصى» ، و«فيصل الأول» و«قلب لبنان» . وقد جمع الريحاني في هذه الكتابات المادة الاخبارية الطريفة الى الاسلوب الروائي المرح فجاءت موسوعة حية متكاملة الحلقات تنطوي على كل علم وخبر من تاريخ وجغرافيا وتراث شعبي واقتصاد وسياسة واجتماع وسوى ذلك، بل جاءت فيلما ملونا ناطقا فتعدد الأبعاد يوهم القارىء بأنه رفيق المسافر والشاهد على مشاهداته وانفعالاته.

كان الريحاني يسجل كل ليلة ما توافر له في النهار من معلومات وانطباعات وما علق بذهنه من أحاديث وروايات ونوادر فيغربلها وينسق بينها ويعيد كتابتها بعفويتها وطراوتها مستعينا بالمراجع، فإذا باللهجات المحلية المؤثرة والغرابات الطريفة ترافق سرده وصوره وخواطره الغنائية وملاحظاته التاريخية في توازن جذاب. ولعل ما ذكره ميخائيل نعيمة في هذا الصدد يختصر طريقة الريحاني في هذا اللون الكتابي.

«في رحلاته عين صافية تصور لك أهم ما تقع عليه من أمور في أدق ألونها وظلالها. وهو الى ذلك فكر ثاقب يجيد تنظيم ما تصوره عيناه، وتنسقه وتعرضه في إطارات تتناسب ومعانيه وألوانه. وهو يستعين في كل ذلك بما أوتيه من شعور الشاعر وذوق الفنان واتزان الناقد وسخرية الساخر، فلا يهزل في مكان الجد، ولا يجد حيث لا ينفع إلا الهزل. لذلك ترافقه في امعان فلا ينكر لك فكر أو عصب، ولا تمل لك عين أو أذن ولا يتسرب الى قلبك أي اشمئزاز أو سأم، بل على العكس تنتقل من متعة الى متعة، ومن وليمة الى وليمة ، كل ذلك وأنت جالس في كرسيك أو مستلق على سريرك ولا تنسف الريح في وجهك الرمال ولا تشويك شمس الدهناء و لا تجرح يديك أو رجليك صخور وادي الجماجم أو أشواك جبل الأرز».

يعقد الباحثون عادة مقارنات مختلفة بين الريحاني وصحبه من أدباء المهجر، وبخاصة جبران ونعيمة، فيرى هؤلاء أن الريحاني قد سبق جبران ونعيمة بمرحلته الأدبية وبالفكرة الرئيسية لبعض كتب هذين الكاتبين. كما يرون أن الريحاني غمط حقه بعض الشيء أمام هذين الكاتبين اللذين وهب لهما حظا في الشهرة ربما تجاوز حظه لأسباب مختلفة منها أن الباحثين اللبنانيين، وبخاصة المسيحيين منهم، بدلا من أن يهتموا به اهتماما متساويا على الأقل لاهتمامهم برفيقيه المهجريين، أهملوه عن عمد ولذلك سبب . فالريحاني كان كما رأينا عروبيا عاملا من أجل الوحدة أو التوحيد، غير مكتف بلبنان كوطن نهائي لابنائه، محارب شديد البأس لسلطة الاكليروس المتحالف مع الأجنبي ومع الاقطاع الداخلي. ومع أن جبران لديه أشياء كثيرة من هذه الخصائص الريحانية، إلا أن المسيحيين اللبنانيين عادوا وغفروا له كل ذلك مركزين على جانبه «اللبناني» و«الأدبي» دون سواه. ولكن السنوات الأخيرة شهدت اهتماما متزايدا بالريحاني من قبل الباحثين سواء في الولايات المتحدة الأمريكية من قبل المستشرقين والأكاديميين العرب فيها، أو في لبنان والبلاد العربية بصورة عامة وبذلك يستعيد الريحاني بعضا من حقوقه المهضومة.

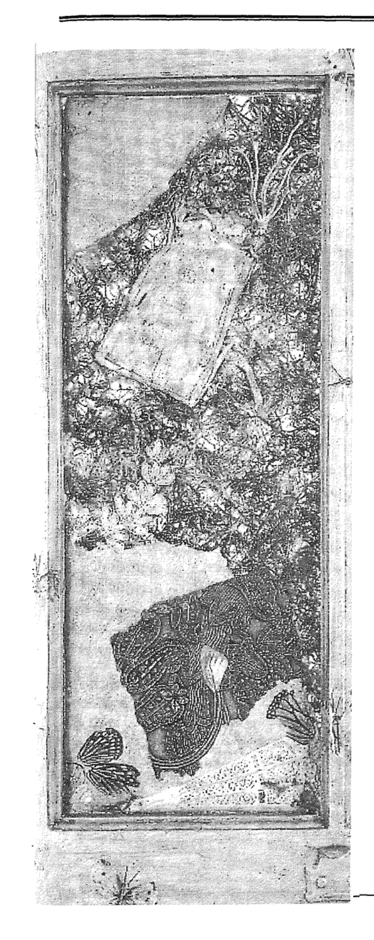
* * *

شيركو بيكه س
في «مضيق الفراشات»

محمد عفيف الحسيني *

في السنوات الأخيرة نشط المترجمون في ترجمة الأدب الكردي الى اللغة العربية، خاصة في سوريا فظهرت عشرات الكتب هنا وهناك في الشعر والرواية والقصة والأساطير، وجاءت هذه الترجمات عشوائية، وأحيانا رديئة جدا، لكتب هي في الاصل سياحية مثل كتاب اليوناني «أدونيس بودوريس» «حديث مع كردي» أو روايات لا تمتلك أية مقومات للفن الروائي، مثل روايات محمد أوزون الوعظية الساذجة، وأذكر واحدا من هؤلاء المترجمين وهو الدكتور محمد عبدو النجاري، الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب، ومع ذلك وجدت هذه الترجمات صدى طيبا لدى القاريء وذلك لفقر المكتبة العربية لهذا الأدب أولا، وثانيا لغموض هذا الأدب القادم من منطقة معزولة ودموية تاريخيا. وبالرغم من طغيان الترجمات السطحية لأدب كردي بسيط، فقد استطاعت كتب أخرى النفاذ من هذه الحالة، قوتها في الزخم الموجود فيها، واستطاعت أن تستقر في وجدان القاريء، ومنها كتب الشاعر شيركو بيكه س، الذي صعد شعره بقوة عند القاريء العربي والكردي على السواء، من خلال ديوانه الأول المترجم الى العربية، وكذلك من خلال بضع قصائد نشرها في أحد أعداد الكرمل، والآن يغامر بكتابه الشعري الثالث المترجم الى العربية «مضيق الفراشات» حيث يستهل الشاعر ديوانه بمقطع للشاعر الكردي «نالي» يقول فيه : «تحسرا على هجرانك لي هذا العام/ كل يوم أتمنى لو أني مت دونك قبل عامين» هذا المقطع والمقطع التالي من الشاعر الحاج قادر الكويي: «استوطن الاغتراب غربتي، وأحال على الأرض بأسرها زنزانة»، أقول يختصر هذان المقطعان كل قصيدة الشاعر المطولة التي تضم الكتاب، ولئن كان اختيار الشاعر ذكيا، فانه يحاول على مدار المئات من الأبيات أن يستحضر الغياب ويخاطب المنفى، وفي قصيدة هي أقرب الى النص المفتوح منها الى القصيدة الطويلة، فهي تحتوي على البرقيات، والرسائل، وبطاقات الى الأصدقاء، أمثال وكتابات وطرائف حديثة، وبذلك سيكون الشاعر قد أضاف لغة جديدة الى الشعر الكردي المعاصر، وخلصه من رطانة الغنائية التي نجدها عند الكثيرين من الشعراء الأكراد. لكن وفي نفس الوقت بقي بيكه س وفيا لتقليد شعري كردي آخر وهو استخدام مفردات الجبل وما تحمله من دلالات ريفية. الطير، الشجر، المغارة، الصقر، العاصفة.. الخ، وهو بذلك لم يتأثر بحالة المدينية المعاصرة، بالرغم من اقامة الشاعر في ستوكهولم، فهو مازال متمسكا بالذاكرة، وأقصد هنا الذاكرة التاريخية للشخصيات الكردية التي هي في أغلبها شعراء وأدباء أكراد، يستحضرها من نسيانها ومنافيها وغبارها القديم، فيقدم بانوراما شاملة لومضات شعراء انطفأوا في المنافي أو في البؤس مثل الشاعر الكبير «نالي» الذي عاصر الامارة البابانية في القرن التاسع عشر، ثم هاجر الى دمشق ومنها الى اسطنبول حيث مات هناك، أو العالم واللغوي الكردي البارز الأمير «جلادت بدرخان» الذي توفي في دمشق، وكذلك الشاعر الكبير عبدالله كوران، حشد كبير من الشخصيات التاريخية وأحيانا المعاصرة، تأتي إلى قصيدة شيركو، بالاضافة الى الأساطير مثل أسطورة كاوا الحداد، وقصص الحب مثل مم وزين، حتى من المغرب العربي: «اسمي ماركريتا/ كان أبي يحلم مثل احلامك.. لحين قضى نحبه/ هذا كلام فتاة مغربية هجينة قالته لي في ليلة باردة/ في أحد بارات أوسلو الثملة/ ثم يقول بعد ذلك : «منذ تلك الليلة أشعر وكان سيماء ابنتي الصغرى/ قد استحال الى سيماء ماركريتا/ منذ تلك الليلة أشعر وكأنني والد ماركريتا وصرت قصيدة حزن أصفر/ »، وهكذا تختلط في ذاكرة الشاعر ومضات الماضي مع احزان غربته : «طويلة ... طويلة .. طويلة هي غربتي / أطول من سكك أوروبا الحديدية» وبالضرورة سوف تكون للشاعر وقفة مع والده الشاعر المعروف فائق بيكه س حيث يقول : «شجيرة كنت أنام فوق سطح دارنا / فأصبح في الهزيع راعيا للنجوم/ أمنيتي أن أنزل تلك النجمة الساطعة البعيدة/ الى داخل حصيرتنا / هأنذا أحتضن النجمة داخل حصيرتنا/ فيستيقظ والدي من زقزقتها/ فيمد يده ويأخذ النجمة/ يضعها بين طفله وبين القصيدة/ فأقبل خدها الفضي/ ويكتب والدي أمامها قصيدة/ » بهذا القدر من الشفافية يستدعي شيركو بيكه س والده الشاعر الذي مات وشيركو بعد مازال طفلا صغيرا، وأذكر في حوار سابق لي معه قال : كان والدي يطالع دائما مجلة عليها صورة الهلال، وعرفت بعد ذلك أنها الهلال المصرية، وفي ديوانه يستشهد مرة ثانية بالشاعر نالي الذي يقول : «ضعيف أنا كالهلال» وسوف يتنامى هذا الشعور على مدار الكتاب، ويتلون بثنائية الغياب/ المنفى، بالوجع الخافت والندم أيضا لما جرى ويجري على أرض

★ كاتب عربي يعيش في السويد.



كردستان، خاصة وأن الشاعر يتماهى مع شخصياته والتاريخ الكردي المدجج بالدم، من حلبجة الى اغتيال الكاتب الكردي عبدالخالق معروف على أيدي الأصولية الكردية، وفي المقطع الذي خصه لهذا الكاتب، يتفرد الشاعر بتلك الشحنة الهائلة من البساطة ودفقة الالم التي تجعل القاريء يشاركه في الحزن، ولا بأس هنا في الاستشهاد بالمقطع . «أصدقائي / انا أيضا سأجيء هذا المساء / احجزوا لقصائدي مقعدا / في المقهى الصغير / ولا تعطوه لأحد / إن جاء يتماخ الخال رجب المازح / قولوا له عذرا انه محجوز / إن جاءت برنيطة أحمد ميرزا بخطى حثيثة / قولوا لها أيضا محجوز الا اذا وصل توا ضيف عزيز من اربيل وهو يلهث من التعب / الا اذا كان ذاك الضيف / كتاب عبدالخالق المتمرد / ذا الكلمات المدماة على أكتافها وأعناقها / اذ ليس بوسعه الوقوف على قدميه / من شدة آلام جروحه.» هذا المقطع الحزين يردنا الى أجواء ديوان الشاعر الاول المترجم الى العربية «مرايا صغيرة» الذي كان فتحا جديدا على الشعر الكردي . كما هذا الكتاب . وما بينهما سنوات عديدة لكن السؤال هو الى اي مدى تستطيع القصيدة الطويلة / الملحمة أن تتحمل نبض الشعر ومسافة التوتر وتنأى بنفسها عن الترهل والاستطراد كما يقول كمال أبو ديب ؟ خاصة وأن قصيدة شيركو هي محاولة الاندماج مع الشعر. وكما يقول سعدي يوسف في تقديمه لكتاب الشعري الثاني «ساعات من قصب» ولئن أغرق الشاعر نصه في لغة الحبل والذاكرة، لكنه استطاع في مرات كثيرة أن يكبح من سطوة هذه اللغة، وبالتالي يستفيد من تجارب الشعر العالمي مثلما مع نافانيس «عندما دلفت الخيول / والفرسان بتاج المصيف الفضي / كان يتصاعد من اجسادهم بخار فضي» وإلى الشعر الفرنسي المعاصر.

أيتها الوحدة / أيها الحصان الاسود الضجر وانتهاء بلغته نفسها التي تميز بها تلك الخاطفة السريعة «لاتدفنوا الأزهار البيض حتى اصل «أو / ان اعترضت طريقك العاصفة.. صر جبلا / ان استقبلك النسيم . صر بستانا» لكن هذه اللغة الفاجئة تقع في احيان كثيرة في تسريب الكلام. والسبب ربما كان المترجم نفسه، الذي لم يتوان عن التعب والجهد الشاق في ترجمة هذا العمل الطويل. بلغة سليمة تماما، ولكن جافة وصارمة . لا تحمل الا القليل من ساوة الشعر ورهافة الالم، ومرة ثانية تأتي مشكلة الترجمات . خاصة الشعر، وهل الترجمة خيانة ؟

ملاحظة صغيرة، تتعلق أيضا بالترجمات وتتمحور حول السؤال التالي اما آن الأوان لمترجمينا أن يقدموا أدب الأمم المجاورة غير ناظم حكمت وأدباء الواقعية الاشتراكية الفجة؟ حيث ثمة الكثير من الادب الجيد. وشيركو بيكه س خير مثال، ولمترجمينا الاكراد اما آن الأوان لترجمة أكرادهم الى لغتهم وخير مثال سليم بركات ؟

---

* مضيق الفراشات، قصيدة طويلة ترجمها عن الكردية آزاد البرزنجي الطبعة الأولى ١٩٩٦ دار الرازي

❊ ❊ ❊

العادات والتقاليد العمانية - المغربية:

ابراهيم القادري بوتشيش *

من المقولات العلمية التي تقوم عليها نظريات المؤرخين والسوسيولوجيين والمهتمين بثقافة المجتمعات، أن العادات والتقاليد المشتركة بين بلدين من البلدان لا يمكن أن تولد من فراغ، بل تتأسس في الغالب الأعم من خلال رصيد تراكمي من الارث الحضاري الذي يفرزه واقع الصلات التاريخية المتجذرة بينهما.

من هذا المنظور ، نتناول في هذه السطور دراسة بعض العادات والتقاليد المشتركة بين مجتمعين متباعدين جغرافيا،ولكنهما متقاربان في الكثير من العادات والتقاليد ويتعلق الأمر بمجتمعي عُمان والمغرب. ونحن في غنى عن القول - من أول وهلة - أن العروبة والاسلام شكلا الاطار المرجعي العام لهذا التشابه الذي يسترعي انتباه كل دارس سبر غور المجتمعين المذكورين، لكن مع الاقرار بفاعلية هذه القاعدة الصلبة في تشكيل خيوط التقارب المنوه به، لا تعوزنا القرائن لاثبات ما تمخض عن الخصوصية التاريخية للبلدين من عادات متشابهة . ويخيل إلينا أن هذا التشابه ما كان ليحدث لولا التواصل الحضاري الذي يصم صيرورة البلدين وتميز بالاستمرارية عبر العصور التاريخية، لذلك نكاد نجزم أنه من الصعب تفسير هذا الرصيد المشترك من العادات دون الرجوع الى الخلفية التاريخية التي ولدت هذه الأخيرة من رحمها ، ومن ثم نرى ضرورة الاهتداء بها - ولو في عجالة - لتحليل هذه الظواهر الاجتماعية المشتركة وفك مغلقاتها، ولو أن الحوليات التاريخية لا تسعف كثيرا في هذا المجال لأن المؤرخ في العصر الاسلامي ظل أسير الحدث السياسي والتقارير العسكرية، ولم يورد بصدد العادات الاجتماعية سوى اشارات باهتة وشوارد محتشمة لا تفيد في الاحاطة والالمام بهذه الحلقة المفقودة في تاريخ المجتمعات. بيد أنه يمكن سد هذا النقص في الحوليات التاريخية بكتب الرحلات ومؤلفات السير والتراجم.

أولا : المرجعية التاريخية:

من الثابت أن العلاقات العمانية - المغربية - تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، ينهض دليلا على ذلك ما أفصحت عنه النصوص القديمة والحفريات الأثرية. وقد كفتنا الدراسات الحديثة مؤونة تتبع تفاصيل مسار هذه الصلات القديمة اذ أكدت بما لايدع مجالا للشك وجودها بين البلدين منذ الحقب الغابرة [1].

ومع مطلع الاسلام ، اتخذت هذه العلاقات بعدا روحيا واجتماعيا عظيم الأهمية، فمنذ انطلاقة الشرارة الأولى للفتوحات الاسلامية، بدأت قبائل الأزد العمانية تتوافد على بلاد المغرب للمشاركة في حركة الجهاد ونشر الاسلام ببلاد المغرب. وفي هذا الصدد يزودنا المؤرخ ابن عبدالحكم [2] بنص هام حول مساهمة ألف وأربعمائة من الأزد في الفتوحات الاسلامية بالمغرب الأدنى. وعند انتهاء عمليات الفتح، طاب المقام لبعضهم فآثروا المغرب موطنا، واستقروا في بعض حواضره كسجلماسة وتاهرت [3]، مما ساهم في خلق امتزاج اجتماعي كان وراء ميلاد عادات وتقاليد عُمانية - مغربية مشتركة دون شك.

وبظهور المذهب الإباضي ، تصاعدت وتيرة الصلات التاريخية بين البلدين،وصار عودها أشد صلابة ، ولا غرو فقد نشط الدعاة الإباضيون في بلاد المغرب، وتكثف نشاطهم التدريسي بها حتى أن أحدهم لقب بشيخ المغاربة [4]. وبالمثل ، ولغرض استيعاب المذهب الإباضي، شد المغاربة الرحال الى عُمان أو البصرة التي كانت مدينة عُمانية لكثرة التواجد العُماني فيها كما يجمع على ذلك الدارسون [4م] . وكان من بين أولئك المغاربة، الأقطاب الأوائل الذين تسميهم المصادر بحملة العلم[5].وقد تمخض عن هذه العلاقات العلمية نشوء مدرسة عُمانية - مغربية لها توجهات فكرية مشتركة أسفرت - ضمن ما أسفرت عنه - عن تأسيس امارات إباضية في بلاد المغرب أفلحت في تمتين العلاقات السياسية بين البلدين [6].

وبالمثل أضافت الرحلات التجارية لبنة أخرى لتدعيم الصلات التاريخية بينهما، اذ يمم التجار الإباضيون وجههم شطر بلاد المغرب لاستثمار عملياتهم التجارية وتوظيفها لدعم نشاط دعاتهم بالمال الحلال. وفي المقابل، حمل التجار المغاربة بضائعهم وسلعهم نحو عُمان [7] ، مما أسفر عن تنشيط المبادلات بين البلدين.

كما أن رغبة الدعاة الإباضيين في تعريب البربر ونشر الاسلام سلميا بين القبائل الأمازيغية المغربية التي لم يكن

★ أستاذ بجامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان

الاسلام قد ترسخ فيها بعد، وفي المناطق الجبلية على الخصوص، زاد من تجذر الصلات بين المغرب وعُمان. وحسبنا أن كثيرا من المتطوعة منهم انبثوا في الجبال والواحات المغربية والمدن أحيانا، فعاشوا بين أحضان القبائل المغربية في علاقات ودية(٨).

وفي نفس المنحى، ساهم لقاء المغاربة والعمانيين في مواسم الحج في تفعيل عملية التواصل حيث إن هذه المواسم شكلت مناسبات دينية كان يتم خلالها تجديد أواصر الصلات الاجتماعية والروحية وعقد لقاءات تستمر أحيانا حتى ما بعد انتهاء أيام الحج. وتعبر كتب الطبقات والسير عن الحجاج الذين يظلون بمكة عقب نهاية موسم الحج باسم «المجاورين». وكان من بين هؤلاء عدد من المغاربة والعمانيين نذكر من بينهم العالم العماني أبوسفيان محبوب بن الرحيل الذي كان ينصب الخيام لاقامة حجاج عُمان والمغرب (٩).

يضاف الى ما تقدم مسألة الرحلات التي ساهمت بدورها في ترسيخ عرى التواصل بين البلدين، فإلى جانب الرحلات العلمية والتجارية، جاءت الرحلات الشخصية مثل رحلة ابن بطوطة المغربي الى عُمان لترفع من ايقاع هذا التواصل وتعطيه طابع الاستمرارية (١٠).

الى جانب العوامل آنفة الذكر، يخيل إلينا أن العامل التاريخي الأهم الذي ساهم بنصيب وافر في خلق قاعدة مشتركة للتقاليد العمانية المغربية يكمن في وحدة العرق، اذ أثبتت الدراسات التاريخية أن موطن الأمازيغ (البربر المغاربة) هو بلاد اليمن قبل أن يهاجروا في تاريخ غير مضبوط الى مصر ومنها الى المغرب. واذا علمنا أن أصل قبائل الأزد العمانية من اليمن أيضا - كما يجمع على ذلك جمهرة الباحثين - أمكن فهم سر هذا التلاقح والامتزاج في مجال العادات بين البلدين.

وثمة سيل من النصوص والأدلة الدامغة التي تعكس التواصل التاريخي بين عُمان والمغرب، إلا أننا سنقتصر على هذا الحيز رغم ضآلته (١١)، لأن ذلك لا يشكل جوهر موضوع الدراسة، بقدر ما يستهدف ابراز الخلفية التاريخية التي أفرزت العادات والتقاليد العمانية - المغربية المشتركة وهو ما سنعرض له في العنصر التالي.

ثانيا: عُمان والمغرب إطار مشترك للعادات والتقاليد:

بديهي أن يتمخض عن هذا المناخ من التواصل التاريخي بكافة اشكاله السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والمذهبية التي أتينا على ذكرها بإيجاز إطار مشترك انصهرت داخله مجموعة من العادات والتقاليد العمانية - المغربية بعضها لا يزال ماثلا حتى الوقت الراهن بفضل ما جبل عليه المغاربة والعمانيون من حرص شديد ووفاء مستمر لهويتهم وتراثهم الأصيل.

على محك هذه الرؤية، لم يكن من قبيل الصدفة أن يفطن ابن بطوطة حين زار عُمان منذ ستة قرون خلت، الى أوجه الشبه بين العادات المغربية ونظيرتها العمانية. ففي كل مناسبة كان يقف فيها على هذا الرصيد المشترك، كان يتأمله بعقل الملاحظ الدقيق، والرحالة المتمرس. ومن خلال مشاهداته العميقة وصل الى خلاصة أوجزها في جملة واحدة ولكنها معبرة عن التشابه في النمط الحضاري والعادات والتقاليد بين المجتمع العُماني ونظيره المغربي حين قال متحدثا عن أهل ظفار: «وهم أشبه الناس بأهل المغرب في شؤونهم» (١٢)، وهو نص غني عن كل بيان، ويعكس مدى قدرة الانسان على تجاوز مشكلة بعد المسافات، ذلك أن وجود بلدين أحدهما في أقصى المحيط وآخر في أقصى الخليج لم يحل دون افراز عادات وتقاليد مشتركة. ومن خلال قراءة نصوص رحلته تبرز معالم هذه العادات العمانية - المغربية المشتركة والتي وقف ابن بطوطة على خطوطها العريضة حسب ما يلي:

١ - تشابه طريقة تزيين البيوتات أو ما يمكن أن نعبر عنه بـ «ديكور» المنازل، حيث سجل الرحالة المغربي عادة شاعت لدى العمانيين والمغاربة على السواء، وتتمثل في وضع سجادات على جدران غرفهم لاستعمالها لأداء الصلاة، وفي ذات الوقت جعلوها مظهرا من مظاهر الزينة وتجميل البيوت (١٣). ومعلوم أن «الديكور» في الحواضر الاسلامية ارتبط دائما بالشعارات الدينية. ولا تزال عادة وضع السجادات والزرابي على الحائط موجودة الى اليوم في بعض المنازل المغربية.

٢ - وفي نفس المنحى يأتي كذلك تزيين جدران المنازل أو المساجد بالقيشاني العُماني الذي أكد ابن بطوطة أنه يشبه تماما الزليج المغربي (١٤). ويعكس هذا التشابه وحدة الرؤية الفنية لدى المغاربة والعمانيين ولا تزال صناعة الزليج من أهم الصناعات التقليدية بالمغرب حتى الوقت الراهن (١٥)، والزليج التقليدي نفسه يحمل الشعارات الدينية.

٣ - التشابه في الأطعمة وهي ظاهرة أخرى لاحظ ابن بطوطة أنها تشكل قاسما مشتركا بين البلدين، فذكر منها على الخصوص الذرة والأسماك، خاصة سمك السردين والسمك المعروف في عُمان باللخم، وهو شبيه بالسمك المسمى في المغرب بحصى اللبان (١٦). وقد يكون للجغرافيا دور في هذا التشابه اذ أن كلا من عُمان والمغرب يتميزان بسواحل بحرية طويلة، مما يجعل السكان

يعتمدون على صيد الأسماك. والمغرب معروف بوفرة سمك السردين على طول سواحله الأطلسية والمتوسطية.

٤ - التشابه في أسماء الجواري والخدم حيث نقف من خلال كلام ابن بطوطة وكأن المجتمعين العماني والمغربي قد اتفقا - بطريقة عفوية — على تسمية الخدم بأسماء مشتركة، وهذه ظاهرة لاحظها الرحالة ابن بطوطة حينما نزل بظفار بمنزل خطيب مسجدها الأعظم وهو عيسى بن علي فذكر عنه أنه «كان له جوار مسميات بأسماء خدام المغرب احداهن اسمها بخيتة والأخرى زاد المال» (١٧).

٥ - التشابه في الكلام الدال على تنبيه المخاطب: وهو ما أشار إليه ابن بطوطة عند حديثه عن لهجة أهالي قلهات، مؤكدا أنهم يصلون كلامهم بمصطلح «لا» (١٨). ورغم أنه اعتبر ذلك مظهرا من عدم فصاحتهم، فالحقيقة أن لفظ «لا» في عقب الكلام هو اشارة للتنبيه والاصرار على الفعل من جانب المخاطب (بالكسر) تجاه المخاطب (بالفتح)، وهي نفس الصيغة المستعملة في الدارجة المغربية التي يتوخى منها الشخص تنبيه المستمع اليه والتأكيد عليه، وتلك قرينة أخرى على التشابه في العادات بين الشعبين، والتفاعل الاجتماعي الذي حدث بينهما على مستوى لهجة الكلام.

٦ - بيد أن أهم أوجه الشبه التي استنبطها ابن بطوطة تتجسد في الأصل العرقي للانسان المغربي والعماني اذ لاحظ - بدقة العالم السوسيولوجي — ان تشابه العادات بين المغاربة والعمانيين تؤيد النظرية الافتراضية القائلة بأن سكان المغرب البربر يرجعون في أصولهم العربية الى قبائل حمير اليمنية التي ينتمي اليها أيضا أزد عُمان (١٩). ولعل أهمية هذا الاستنتاج الذي وصل إليه ابن بطوطة يؤكد الوحدة الجنسية للشعبين، ويدحض الافتراءات والمزاعم الباطلة التي روجت لها المدرسة الأوروبية حول الأصل السالتي للبربر المغاربة، ونفي أي حس وطني أو وحدة عرقية لديهم، ساعية بذلك الى طمس الهوية العربية للمغرب، واضفاء المشروعية الحضارية على توجهاتها الاستعمارية (٢٠).

انطلاقا من هذه الوحدة الجنسية، تأتي مشروعية التساؤل الذي طرحه أحد الباحثين (٢١) عن مغزى الشبه بين من يعرفون بـ«الشحوح» من سكان شمال عُمان، و«الشلوح» من سكان الأطلس المتوسط بالمغرب، اذ للطائفتين معا ميزات مشتركة، وإن كان هذا الاجتهاد في حاجة الى دراسة سوسيولوجية وتاريخية متعمقة للبرهنة عليه بدقة أكثر.

والراجح أن الظروف التي مر بها ابن بطوطة في عُمان لم تسمح له باستقصاء عادات أخرى تدخل في عداد القواسم المشتركة بين العمانيين والمغاربة، ذلك أن اقامته القصيرة فيها لم تمهله الوقت الكافي للوقوف على كل كبيرة وصغيرة. وربما يكون قد اختصر ما لاحظه من أوجه التشابه، شفيعنا في هذا الافتراض قوله أن أهل ظفار «أشبه الناس بأهل المغرب في شؤونهم». ولعل مصطلح «شؤونهم» تجعل الباحث يستنتج أن هذا المعنى الذي جاء في صيغة الجمع يشمل كل أمور الحياة، من بينها ما ذكره بالواضح، ومنها ما سكت عنه باعتبار أنه أمر عادي ومألوف بالنسبة لمجتمعين عربيين اسلاميين.

ومما يدعم هذا الاستنتاج أن بعض العادات المغربية الشبيهة بالعادات العمانية لاتزال ماثلة للعيان الى يومنا هذا، مثل عادة حمل الخناجر الشائعة لدى العمانيين، وهي نفس العادة التي لا تزال موجودة لدى القبائل الضاربة في جنوب المغرب (٢٢). وكذلك الحال بالنسبة للأزياء، فالعباءة الزرقاء والنعال التي يرتديها العمانيون تتماثل والأزياء التي يتميز بها أهل المغرب الجنوبي. أما العمائم التي يلبسها أهل المغرب الشمالي فلشدة تشابهها مع العمائم العمانية ما جعل أحد الدارسين يعبر عنها — وهو محق في ذلك — بأنها «عمانية الشكل» (٢٣).

نفس القاسم المشترك نلمسه كذلك في أزياء النساء، خاصة العباءة السوداء التي تلبسها خارج البيت كل من المرأة العمانية ونظيرتها المغربية في الجنوب.

وثمة وجه آخر يعكس هذا التراث المشترك بين عُمان والمغرب، ويتمثل في تشابه لهجة أهل ظفار مع نظيرتها المغربية اذ أن المخرجات الصوتية واستعمال المصطلحات العامية تكاد تكون متشابهة (٢٤)، كما يمكن تلمس التماثل في العادات والتقاليد المغربية - العمانية في الفولكلور والرقصات الشعبية خاصة الرقصة المسماة بـ«الكدرة»، وهي رقصة تشبه تماما الرقصة التي تؤديها النساء العمانيات في حركاتها وايقاعاتها (٢٥)، مما يحمل على القول أن العادات العمانية والمغربية في الزواج والأفراح والأعياد والمآتم تكاد تكون متطابقة (٢٦).

ويمكن - دون عناء — ملاحظة تشابه أسماء العائلات المغربية والعمانية الذي يعد في نظرنا انعكاسا أمينا للصلات الاجتماعية والثقافية دون شك، فالاسم القبلي لبعض الأسر العمانية يوجد بوفرة في المغرب والعكس صحيح. ونسوق في هذا الصدد بعض الأسماء مثل أسرة الغساني والحارثي والعلوي والزواوي والسالمي والراشدي والحميري والشكيلي وغيرها من الأسماء التي تجد صداها في كل من المغرب وعُمان (٢٧)، بل أن أسرة العزفي التي أسست في مدينة سبتة المغربية امارة قوية تنحدر - اذا صحت فرضيات بعض

الدارسين ـ من أسرة قابوس بن النعمان بن المنذر [٢٨]. وبالمثل لم يكن من قبيل الصدفة ـ بحكم ارتباط الأندلس بالمغرب وتبعيتها السياسية والحضارية له ـ ان تنتقل بعض الأسماء العمانية اليها مثل المهلب بن أبي صفرة ويزيد بن المهلب [٢٩].

ولا تزال عادة الصيد بالصقور سائدة الى اليوم في منطقة دكالة الواقعة في غرب المغرب. ويذكر أهل هذه المنطقة أن هذه العادة ترجع الى القواسم الذين ينحدر أصلهم منهم. ومعلوم أن القواسم كانوا يستوطنون عُمان منذ العصر الأموي. ويحدد السيابي [٣٠] مناطق تجمعاتهم بعمان في ملتقى بوادي سمائل وفي نفعا بوادي منصح في جبال الحجر. كما استقروا في فلج الحجر بوادي رسيل وفي صحم بالباطنة وأراضي وادي الميح وفي بندر جصة جنوبي مسقط ومع بني علي في صور وجعلان، وهذه قرينة أخرى على العادات المشتركة التي أفرزها الانصهار الاجتماعي.

وبالمثل فان تشابه أسماء بعض المناطق تؤكد مقولة التواصل التاريخي، ففي مسقط مثلا توجد مقاطعة الحمرية. وهو نفس الاسم الذي تحمله احدى المقاطعات الحضرية في مدينة مكناس المغربية [٣١]. ويمكن للطوبونيميا ـ اذا أحسن توظيفها ـ أن تضيء مساحات كبيرة من هذا الجانب.

وختاما يمكن احالة القارىء على كتاب «العادات العمانية» لمؤلفه سعود بن سالم العنسي (منشورات وزارة التراث القومي والثقافة ١٩٩١) ليتبين التماثل الواضح بين العادات العمانية والمغربية في الحقبة المعاصرة، وان كان هذا لا يهم مجال الدراسة، ولكنه يعتبر نتيجة لها.

كل هذه القرائن تؤكد بالملموس وجود قاعدة تراثية مشتركة بين المغرب وعُمان. ويخيل إلينا أن هذا الاطار المشترك لم ينبثق من لا شيء ودون توافر رصيد من الصلات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والمذهبية، وما كان له أن يستمر ويصمد في وجه الزمن لو لم يؤسس على قاعدة تاريخية صلبة تعكس التواصل الحضاري بين أجزاء الوطن العربي من المحيط الى الخليج، وتنفي مقولة القطيعة الابستيمولوجية المزعومة بين جناحي هذه الأمة.

الهوامش :

١ راجع محمد سليمان أيوب صفحات مطوية من تأثيرات الحضارة العمانية في المغرب بحث نشر ضمن أعمال ندوة حصاد الدراسات العمانية، نوفمبر ١٩٨٠. مجلد ٤ ص ٤٥

٢ فتوح مصر وأخبارها. نشره شارل طوري ليدن ١٩٢٠ ص ١٨٤

٣ محمد سليمان أيوب م س ص ٥٠

٤ - يتعلق الأمر بالشيخ أبو محمد عبدالله بن محمد بن بركة، انظر الجعبري علاقة عمان بشمال افريقيا بحث قدم لندوة عمان في التاريخ، جامعة السلطان قابوس، سبتمبر ١٩٩٤، ص ١٨ نشر مؤخرا في كتاب. عمان في التاريخ. دار اميل للنشر، لندن ١٩٩٥، ص ٢٢٤.

(٤م) انظر سيدة اسماعيل كاشف اباضية عمان ونشر الاسلام في بلاد المغرب بحث نشر ضمن أعمال حصاد ندوة الدراسات العمانية، نوفمبر ١٩٨٠، مجلد ٣، ص ٢٦١، ٢٦٤ وقد عبرت هذه الباحثة عن ذلك بقولها عن البصرة أنها أصبحت «الوطن الثاني للعمانيين».

٥ - الدرجيني: طبقات المشايخ بالمغرب. تحقيق ابراهيم طلاي، قسنطينة، الجزائر (د.ت) ج١، ص ٢٠ انظر أيضا. سالم بن حمود السيابي: ازالة الوعثاء عن أتباع أبي الشعثاء، تحقيق سيدة اسماعيل كاشف القاهرة ١٩٧٩، ص ٣٨.

٦ - عن هذه الامارات انظر: محمود اسماعيل الخوارج في بلاد المغرب الاسلامي بيروت ـ القاهرة ١٩٧٦. دار العودة، دار مدبولي، ص ١٠٧ وما بعدها.

٧ - كتاب المحبر ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦ عن عبدالرحمن عبدالكريم العاني دور العمانيين في الملاحة والتجارة الاسلامية حتى القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨١، سلسلة تراثنا، عدد ٢٦ ص ٣١.

٨ - آمال خليل: دور الاباضية في نشر الاسلام في بلاد المغرب بحث قدم لندوة عُمان في التاريخ (مرقون) ص ١٣.

٩ - ابن سلام: الاسلام وتاريخه من وجهة نظر اباضية، تحقيق شفارتز وسالم يعقوب، بيروت ١٩٨٥، ص ١٣٠.

١٠ - انظر دراستنا التواصل الاجتماعي بين المغاربة والعمانيين من خلال الرحلات، بحث مرقون.

١١ - قمنا بدراسات مفصلة عن الصلات التجارية والاجتماعية والثقافية بين عُمان وبلاد المغرب نعمل الجهود الأخيرة لاخراجها في كتاب عما قريب بحول الله.

١٢ - تحفة النظار، تحقيق محمد علي المنتصر الكتاني. منشورات مؤسسة الرسالة (د.ت م) ج١ ص ٢٨٧.

١٣ - نفس المصدر والصفحة.

١٤ - نفسه، ص ٢٩٦

١٥ - عبدالهادي التازي. الصلات التاريخية بين المغرب وعُمان بحث نشر ضمن أعمال ندوة حصاد الدراسات العمانية مسقط نوفمبر ١٩٨٠، مجلد ٣. ص ٢١٧

١٦ - نفسه، ص ٣١٥.

١٧ - ابن بطوطة م س. ص ٣٨٧

١٨ - نفسه ص ٣٩٦.

١٩ - نفس المصدر والصفحة

٢٠ - Camp. L'origine des Bérbéres. Paris 1981. p. 19.

٢١ - عبدالهادي التازي الصلات التاريخية بين المغرب وعُمان. مسقط ١٩٨٣، منشورات وزارة التراث القومي والثقافة، ص ٢٠.

٢٢ - نفسه، ص ١٨

تعرف باسم (الدشداشة) في عُمان.

٢٣ - محمد سليمان أيوب م س. ص ٥٤

٢٤ - لاحظت من خلال معايشتي للاخوة العمانيين أن لهجة أهل ظفار أقرب فهما واستيعابا للمغاربة وأكثرها قربا منها

٢٥ - أتاح لنا التليفزيون العُماني فرصة مشاهدة فلكلور الرقص العُماني ومن خلال مقارنة الحركات والايقاعات توصلنا الى هذه النتيجة

٢٦ - محمد سليمان أيوب م س. ص ٥٤

٢٧ - لاحظنا ذلك من خلال القيام بجرد للأسماء القبلية للطلبة العمانيين الذين نقوم بتدريسهم فتبين بوضوح تماثل هذه الأسماء مع الأسماء المغربية.

٢٨ - عبدالهادي التازي .م.س. ص ٢١.

٢٩ - الضبي بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس تحقيق ابراهيم الأبياري، طبعة القاهرة ـ بيروت ١٩٨٩، دار الكتاب المصري ـ دار الكتاب اللبناني.

٣٠ - عُمان في التاريخ، ج١، ص ٦٧.

٣١ - توجد هذه المنطقة بمدينة مكناس في القسم الذي يعرف بالمدينة العصرية

* * *

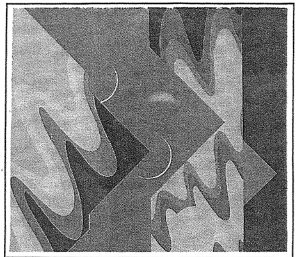
محمد مليحي

فنان الحركة

بيير ريستاني*

ترجمة : بنيونس عميروش **





تم – مؤخرا – تكريم الفنان التشكيلي المغربي محمد مليحي في إطار فعاليات بينالي الشارقة للفنون التشكيلية في دورته الثالثة، بالامارات العربية المتحدة (من ١ الى ١٠ أبريل ١٩٩٧) الذي تنظمة دائرة الثقافة والاعلام في إمارة الشارقة.

وتم – في نفس الاطار – تكريم فنانين آخرين عبدالقادر الريس من الامارات، وسلوى روضة شقير من لبنان، ويوسف الأحمد من قطر.

كما عرف هذا الموسم – أيضا – تكريم الفنان محمد مليحي ضمن تظاهرات بينالي القاهرة الدولي السادس (فبراير ١٩٩٧).

وفي غمرة الاحتفاء بهذا الفنان، لابد من التذكير بالمعرض الهام، الذي أشرف على تنظيمه معه العالم العربي بباريس (من ٢٧ يونيو الى غاية ٢٧ أغسطس ١٩٩٥). حيث ضم جل المراحل الفنية التي قطعها الفنان محمد مليحي عبر أربعة عقود، ابتداء من عمل أنجزه بتقنية الكولاج سنة ١٩٥٩، الى الأعمال التي أنجزها خلال سنوات التسعينات. وبالمناسبة أصدر المعهد دليلا (Catalogue) أنيقا، يضم «صورا» لأعمال الفنان، وعدة نصوص ذات قيمة نقدية ومرجعية، وهي لكل من ابراهيم علوي، وبيير ريستاني Pierre Restany ، وطوني ماريني Toni Maraini ، ونديـن غايي - Nadine Gayet Descendre.

في سياق الاحتفاء بهذا الفنان، نقتطف نص بيير ريستاني، وهو من أشهر نقاد الفن بأوروبا، نقوم بتعريبه في هذا المقام لنقدمه للقاريء العربي

يحتل محمد مليحي مكانة خاصة في تاريخ الفن المعاصر بالمغرب.

أولا: لأن مساره مرتبط بهذا التاريخ. إذ ينتمي مليحي الى هذا الجيل الذي تقلد البحث عن هوية ثقافية في مرحلة مباشرة، بعد استقلال بلاده.

وفي سنة ١٩٦٩، كان صاحب بادرة تنظيم المعرض – البيان (L'exposition - manifeste) بساحة جامع الفنا بمراكش، الذي يمكن اعتباره بمثابة الحجر الأساس للفن المعاصر بالمغرب. ومنذ ذاك، تقلد هذه النزعة المتعلقة بالهوية في الفن المغربي باعتبارها واجبا معنيا. منذ ١٩٧١، أسس دارا للنشر، وانتاج الأفلام الوثائقية. من ١٩٧١ الى ١٩٧٧، نشر أول مجلة ثقافية مغربية : انتكرال Intégral. وبين

★ ناقد فني من فرنسا.

★★ فنان تشكيلي وباحث من المغرب



١٩٧٦ و ١٩٨٢، عمل على تنشيط أول جمعية مغربية للفنون التشكيلية . وفي سنة ١٩٧٨ أسس وأشرف برفقة صديق الطفولة محمد بن عيسى، على موسم أصيلة الثقافي الدولي، الذي سيصبح واحدا من أبرز المهرجانات الثقافية في العالم العربي ، إذ يصبح مرسم أصيلة تظاهرة سنوية لانجاز الجداريات (Peintures murales) . ومن١٩٨٥ الى غاية ١٩٩٢، تفرغ لتنمية الفن الشاب المغربي عبر العالم، بوصفه مديرا للفنون بوزارة الثقافة.

إن هذا الايقاع في النشاط النضالي، صاحب مليحي حتى في إيقاع تطور عمله. وإقامته الطويلة بايطاليا والولايات المتحدة الأمريكية، منحته رؤية منفتحة بالطبع على الابداع الدولي، فاستطاع أن يستغلها عمليا وبشكل مباشر في أعماله. وقد كان على الفور منجذبا بالتيار البصري (Optique) [1] والحركي (Cinétique) [2]، والاختزالي (Minimal) [3]، الذي ظهر في النصف الثاني من سنوات الستينات، حيث يعتبر برجيت ريلاي Bridget Riley ممثله الأوروبي الأكثر شهرة. لكن عند مليحي ، كما سجلت ذلك طوني ماريني بدقة، فإن المرجعية الأساسية لهذه اللغة المتموجة (Ondoyant) والجيبوية (Sinusoidal) ، هي موجة الشاطئ المغربي مع كل الايحاءات الذهنية والحسية، وحتى الزخرفية.

إن تخطيط (le tracé) الموجة، يستحضر بالفعل الحركة الكوفية في الخط العربي. وفي الامتداد المحدد لهذا المفهوم المرجعي الأساسي،نجد غموضا جدليا كبيرا مشابها للشخص نفسه، ولرؤيته للعالم. واذا كانت الموجة بالنسبة لمليحي مرجعية أساسية لواقع الطبيعة ،فهي أيضا علامة رمزية للغموض . إن الطبيعة عند مليحي تعبير عن مجموعة من المبادئ الفيزيائية ، ومجموعة من تطابقات رمزية استعلائية (Transcendantales) . من ثم ، إذا كان علي أن أحدد طبيعة هذا التصوير التجريدي والاختزالي والمتموج عند مليحي ، سأقول : «الواقع ينفلت دائما نحو الأعلى».

إنها صيغة بالطبع، بيد أنها تنتصر في كونها تختزل طموحات المبدع، ومرونة متخيله في الوقت ذاته. إن حبه لبلده ، دفع هذا الشاعر البصري الى أن يصبح رجل الحركة (Action) والنظام . فقد تقلد هذه النزعة الاضافية بدون ألم، وإذا صح التعبير ، يمكن القول أن مليحي أخضع كل المتناقضات بوساطة ذروات هذه الموجة.

إن تركيباته الجيبوية التي تعبر الفضاء التصويري (Pictural) بمساحات ممتدة بالألوان الفاقعة، تقع على حدود الواقع ، وعلى حدود تجاوزه الخاص للزخرفي وللوجودي . إن هذه الكتابة الحركية لا تبلغ أبدا الدقة الدلالية للكتابة المقدسة. فهي تستمد مادتها من خزان الغرائز الانفعالية التي تخلق حالات روحية، وليس لحظات معرفة، أو لحظات صلاة. إن مليحي يحس بهذا التباين الى أعلى حد، لا يريد استخدام حريته الشكلية للتطاول على المجال الحركي للكتابة، وتبقى لغته راسخة في مرجعياته المباشرة والبسيطة بشكل قطعي . إن الدورة الكونية للطاقة المرموزة بالموجة البحرية تنعكس على وضعية وجودية ملونة. فاللون يطبع هذا اللقاء الحسي بين الموجة والضوء، بين البحر والرمل والشمس. إن هذه القدرة في التأليف، هي الخاصية الأساسية للفنان وعمله: رجل الحركة، يتقمص تلك الطاقة التي التقط انعكاساتها اللامعة في تصويره (sa peinture).

هكذا وبشكل طبيعي، أصبح مليحي في خدمة وطنه المغرب، يشتغل تحت سلطة انفعالاته الاستعلائية، هكذا أصبح مليحي فنان الحركة.

هوامش للمترجم:

١ - الفن البصري "Optique-art" ويعرف خاصة بـ : "OP-ART"، يهتم بالتوهمات البصرية التي تنتج شعورا بالحركة يتعلق الأمر بشكل من أشكال الفن التجريدي، الذي يعود في الأصل الى التعليم الذي نشر من قبل جوزيف ألبير Josef Albers بالباهوس Bauhaus في سنوات ١٩٢٠، حيث عرض نظريات اللون، وابتكر عدة تجارب بصرية. عرف الفن البصري أوجه مع المعرض الكبير الذي نظمه متحف الفن الحديث بنيويورك في ١٩٦٥. "The Responsive" .وأصبح هذا الفن ـ فيما بعد ـ مقتصرا على انتاج الوحدات الزخرفية الخاصة بالثوب والأثاث والماطورات (Panneaux).

- علاقة عمل الفنان مليحي بالفن البصري تتلخص كالتالي

أ - أعمال مليحي تثير إحساسا بالحركة على المستوى البصري، من خلال طريقة تركيب عناصر اللوحة ككل، وخاصة الصياغة التشكيلية في تركيب الوحدة الزخرفية (le motif) المتمثلة في الموجة التي تعتبر شكلا متحركا/ متموجا في حد ذاتها. والدرجة المتصاعدة في الحركة تتوالد مع استعمال مبادئ التكرار والتجاور والتعاقب..

ب - يستعمل مليحي الألوان الأساسية (les couleurs primaires) خاصة، باعتبارها ألوانا صافية وفاقعة، وتخضع لتوليفاته الرزينة، إذ يهتم بدراسة اللون بطريقة دقيقة ، لبلوغ أقصى حد في التوافق والانسجام، من ثم يعتبر مليحي ملونا (un coloriste).

ج- يغلب على أعمال مليحي الطابع الزخرفي، استنادا الى البناء الهندسي الصرف ، والى كونها تعتمد على الأشكال المسطحة ذات بعدين (formes bidimentionelles).

٢ - «الفن الحركي» "L'art cinétique" ارتبط بمجال النحت خاصة النحت الحركي la sculture cinétique الذي يحتوي على أجزاء متحركة مطعمة بمحركات ، تشتغل بالهواء أو بطريقة يدوية ويعود أصل الفن الحركي الى «عجلة الدراجة» لمارسيل ديشامب M. Duchamp ، التي يتم دورانها بحركة بسيطة باليد، وأيضا الى أعمال ألكسندر كلدير Alexander Calder . أما الاعمال التي تعتبر الأكثر فرجة هي الآلات الغريبة لجون تنجلي J. Tinguely ويعتبر نيكولا شوفر N. Shoffer من أهم المنظرين لهذا الفن.

- يرتبط عمل مليحي بالفن الحركي ـ الى حد ما ـ على مستوى الحركة أيضا، ذلك أن درجة التوهم بالحركة في لوحات مليحي تظهر بشكل يكاد يكون ملموسا ، بناء على التكوينات الدينامية التي تؤثث بنية العمل،وقوة الحركة التي تثيرها الوحدات المتموجة . وإذا ربطنا «الموجة» بإحالاتها، كما صرح بذلك مليحي . الجسد (جسد المرأة) ، اللهيب ، الماء ، فإن كل هذه العناصر، عناصر متحركة في حد ذاتها، وهي متموجة ، راقصة ، دائمة الحركة حتى حين نتمثلها ثابتة في أذهاننا.

٣ - «الفن الاختزالي أو «الفن الاعتدالي» "Minimalisme aou Art minimal" ، يقتصر على ما هو أساسي في التصوير والنحت، إذ يختزلهما بناء على المبادئ الأكثر التزاما بالتجريدية الهندسية. فقد ظهر ما بين ١٩٦٠ و ١٩٧٠ بالولايات المتحدة.

- الاختزال في عمل مليحي ، يتمثل في كونه يتألف من عدد قليل من الأشكال الهندسية البسيطة، مع الاعتماد ـ بالاساس ـ على وحدة «الموجة» بحيث تسيطر بشكل كبير على فضاء اللوحة. من ثم تصنف أعماله في خانة التجريد الهندسي.

- إذن، كل هذا يفسر لنا ارتباط عمل مليحي بالفن الامريكي. إن استيعابه لكل هذه الأنماط الفنية بطريقة واعية، جعله يوظفها في تأسيس أسلوب فني خاص

* * *

تطور الصحافة الفكاهية

مصطفى رجب *

لا يستطيع مثقف اليوم احصاء ما تقذفه المطابع من اصدارات دورية من صحف ومجلات يومية وأسبوعية وشهرية وفصلية وحولية، ولكنه يلحظ بسهولة اختفاء لون متميز من ألوان الصحافة هو ذلك اللون الفكاهي الذي عرفته الثقافة العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين خير المعرفة، والذي ظل موجودا بنسبة أقل خلال الربع الثالث من هذا القرن، أما في الربع الأخير من هذا القرن فقد لازم تعاظم اصدار الصحف والمجلات خلو تلك الاصدارات حتى من مجرد باب فكاهي، ناهيك عن تخصص مجلة بعينها أو صحيفة بعينها في «الشؤون الفكاهية» إن جاز أن يكون للفكاهة شؤون !!

وعلى الرغم من أن الكوارث الطبيعية كالزلازل والفيضانات والسيول والكوارث البشرية كتقدم صناعة الأسلحة الفتاكة أو ما يسمى بأسلحة الدمار الشامل من نووية وبيولوجية وكيميائية وعلى الرغم من تزايد المؤسسات والمنظمات التي تسعى لحماية البشر من حماقاتهم وعبثهم بالبيئة. بالرغم من تزايد تلك الهموم جميعا مما يؤدي بالتبعية الى تزايد الحاجة الى الضحكة والابتسامة، فإن صحفنا تزيد يوما بعد يوم من صفحات الدراسات السياسية والمقالات العلمية شديدة التعقيد والتي ترفع ضغط الدم عند القارىء دون أي مضادات تخفض ضغط الدم اذا ارتفع.

تاريخ الصحافة الفكاهية

يرجع تاريخ الصحافة الفكاهية الى عصر الخديوي اسماعيل في القرن التاسع عشر حيث لمع اثنان يرجع اليهما الفضل في إنشاء الصحافة الفكاهية وهما يعقوب صنوع ، وعبدالله النديم. فقد أصدر يعقوب صنوع أول صحيفة فكاهية هي أبونضارة يقول الاستاذ محمد الساكت (١):

صدر العدد الأول من مجلة (أبونضارة) في ٢١ ربيع أول سنة ١٢٩٥هـ اي في سنة ١٨٧٦ بمدينة القاهرة. وكان اسمها (أبونضارة زرقاء) وقد كتب تحت العنوان هذه العبارة «جريدة مسليات ومضحكات». وقد كانت هذه المجلة فتحا شعبيا خطيرا، ويقول الرواة إن توزيعها كان يربو على العشرة آلاف نسخة في تلك الأيام والمتصفح لهذه المجلة يجد أن يعقوب صنوع كان يستعين فيها باللغة الدارجة والصور الكاريكاتورية التي برع في تصويرها. وقد صب شواظا من انتقاداته على الخديوي اسماعيل وسياسته الخرقاء واستغلاله للفلاح المصري، ليعيش هو عيشة القرف والبذخ والسفه.وكان صنوع يطلق على الخديوي اسماعيل «شيخ البلد» أو «شيخ الحارة» ، وفي رسم من الرسوم البارعة الساخرة يبدو الخديوي اسماعيل وهو يبيع الأهرام في سبيل ملاذه وحبه للظهور.

ثم أصدر عبدالله النديم في ٦ يونيو سنة ١٨٩١ صحيفة «التنكيت والتبكيت» وهي صحيفة أدبية تهذيبية تناولت النقد بطريقة ساخرة وتضمنت مقالاته بها الدفاع عن الفصحى وبيان أهميتها والدعوة الى المحافظة عليها وكان يكتبها تحت عنوان «أيها الناطق بالضاد» ولقد استمال أسلوب الجريدة القراء وشد انتباههم وزاد الصحيفة شهرة مخاطبتها للعامة والنزول الى مستواهم الفكري.

وقد تميزت هذه الصحيفة بطابع جديد على الصحافة المصرية وقتذاك وكان اسمها واضح الدلالة على مضمونها وغرضها وأسلوبها جميعا، كانت صحيفة للخاصة والعامة معا، تكتب لكل فئة بأسلوبها ومستوى تفكيرها، وكان أسلوب السخرية هو الغالب على تحريرها ولكنها سخرية النديم التي صارت بصمة من بصمات أدبه المميزة له في الأدب النثري والأزجال، وليست السخرية عنده لفظا كما في السخرية القديمة التي تقوم على التورية أو التجنيس اللفظي، لكن سخريته تعتمد على موقف حيث يصور في مسرحياته وقصصه ومحاوراته ومقالاته مواقف انسانية يفيض منها حس السخرية الى حد المبالغة وهي أحيانا أقرب الى الهجاء والتعريض، ومن ثم فقد دفع النديم ثمنا غاليا بنفيه الى يافا من بلاد فلسطين وعاد من منفاه في بداية عهد الخديوي عباس حلمي الثاني وبالتحديد في ٩ مايو سنة ١٨٩٢.

ولقد أقام النديم في الاسكندرية وعاد الى الصحافة فأنشأ «الأستاذ» في ٢٣ أغسطس سنة ١٨٩٢ لتكون منبرا لأدبه وفكره، فكانت كما أراد وتسابق إليه القراء اذ أنها اتفقت وأذواق العامة والخاصة بموضوعاتها الأدبية والاجتماعية وتمثل أيضا الى طريقة الفكاهة والسخرية ومن أشهر مقالاته «لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا» ، ولقد انتشرت الأستاذ انتشارا فاق ما كان يتوقع ولقد تغيرت رؤية النديم لبعض القضايا السياسية واتجه الى الاصلاح مفضلا الوسائل السلمية.

ولما انتشرت «الأستاذ» وغطت على أي صحيفة تابعة للاستعمار عاد النديم الى طبيعته معليا صوته ضد الانجليز فلقد تتابعت محاور الضيق والقلق على كرومر ممثل الانجليز في مصر فنسج حول النديم التهم والشائعات حتى نفي الى الخارج فاختار يافا للمرة الثانية واستقبله الناس بحرارة شديدة حيث عرفوه من المرة الأولى واسع الخبرة قوي الحجة.

ومع مطلع القرن العشرين صدرت مجلات وصحف فكاهية أخذت تتكاثر شيئا فشيئا واستقطبت أقلام مشاهير الأدباء وفي مقدمتهم بيرم التونسي وحسين شفيق المصري وغيرهما ممن اتخذوا

* أستاذ جامعي من مصر.

الطابع الفكاهي علامة مميزة لأسلوبهم في مخاطبة القاريء.

ويمكن أن نوجـز تلك التطورات التي لحقت الصحافـة الفكاهية من خلال استعراض تلك الصحف على نحو ما عرضه مؤرخها.

يقول الأستاذ محمد الساكت . ومنذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن تصدر مجلات فكاهية كثيرة مثل (حمارة منيتي) لصاحبها محمد توفيق سنة ١٩٠٠م وكانت مجلة سياسية فكاهية.

وفي سنة ١٩٠٧ أصـدر أحمد حافظ عـوض مجلة «خيـال الظل» وأدخل فيها الصور الكاريكاتورية نـاقدة للحكومة والحكام، وتتعاقب المجلات الفكاهية فتصدر مجلة (السيف) ثم «السيف والمسامير» لتبرع فيما يطلقون عليه «القفشات» حول السياسة والحكم والمجتمع وبعض الشخصيات البارزة وقتذاك وقد أصدرها حسين علي وأحمد عباس.

وفي هذا المجـال تصدر أشهـر المجلات الفكـاهية وهـي مجلات (الكشكول) التي ظهرت سنة ١٩٢١ لصـاحبها سليمان فوزي، وقد اهتمت بالفكاهة السياسية.. وقـد وقفت لحزب الوفد بالمرصاد تهاجم الزعيـم سعد زغلول وتنقد سيـاسة الوفد بـالصور الكاريكاتـورية والمقالات والمقامات.

ويقول الأستـاذ عبدالله أحمد عبـدالله المؤرخ الفني المعـروف بـ «ميكي مـاوس» متحدثـا عن مجلات (البغبغان ــ السيف ــ الناس ـ المسـامير) . «أنها كلها كـان يحررهـا الأستاذ حسين شفيـق المصري وتسعفه طـاقته النادرة في الاضحـاك بالقلم على تحريـر ١٦ صفحة واسعة الجنبات أسبوعيا وأذكر أن موادهـا كانت تدور حول (حديث أم اسماعيل) ـ (حديث الحاج سيد) ــ (القهوة البلدي) ـ (المشعلقات) وكلها أبواب كانت ناجحة في وقتهـا وانتقلت معه الى المطرقة حين تولى تحريرها بعـد هذه الصحف الأربع بعـام أو أكثر ولقد توارثنـا نحن الجيل التـالي له بعض هذه الأبـواب حين عملنا في الصحافة الفكـاهية وان كنا طورناها أسلوبا ومضمونا بما يلائم ايقاع العصر».

وفي عام ١٩٢٨ أصدر الأستـاذ بديع خيري مجلة فكاهيـة باسم (١٠٠٠ صنف) أسبوعيـة من القطع المتوسـط في ٢٤ صفحة. تميزت بابيات زجلية ثابتة، على غلاف كل عدد، وفي عهد صدقي باشا عندما كان رئيسا للوزراء عام ١٩٣٠ صدرت مجلـة «المطرقة» مجلة فكاهية أسبوعية من القطع الطويـل في ٨ أو ١٠ أو ١٢ صفحة أحيانا بخمسة مليمات لسـانـا شعبيـا لحزب الـوفـد المعـارض ، تنشر الفكـاهـات والأزجال والمواد الأخـرى تسخر بها مـن صدقـي باشـا وحكومتـه وتهلل للـوفد وللنحـاس باشا وكـان الرأي العـام يتجاوب مـع هذه السياسة ويرى في المطرقة لسانه السـاخر الظريف الذي يشبع رغبته في الانتقام من عهد صدقي باشا.

يقول الأستـاذ عبدالله أحمد عبدالله «وفي المطـرقة تألقـت أقلام الأساتذة حسين شفيق المصري ومحمـد مصطفى حمام وعبدالسلام شهاب وأبـو عبدة وابن الليـل . نثرا وزجـلا وشعرا فكاهيـا وحوارا ساخرا وبمقياس عصرها، أدت المطرقة رسالتها وفق امكانيات العصر طباعة واخراجا».

ثم أصـدر محمود عـزت المفتي مجلـة «الراديـو» عام ١٩٣٤ في أربع وعشريـن صفحة التي تحولـت فيما بعد الى «البعكوكـة» والتي كانت تطبع بـاسم الراديو ٢٠٠ نسخة من كل عـدد فأصبحت توزع بعد أن ذاع صيتهـا باسم البعكوكـة ١٦٠ الف نسخة أسبوعيـا وهو رقم قلما وصلت إليه صحيفة أو مجلة أسبوعية في ذلك الوقت.

ثم أصدر بيرم التونسي من منفاه عام ١٩٢٧ مجلة فكاهية باسم «الامام» ولما عاد سنة ١٩٣٨ وشعر بشيء من الاستقرار بدأ يعود الى المشاركة في معظـم المجلات والصحف الفكاهية، ثم صـدرت بعد ذلك مجلات أقـل شهـرة مـن البعكوكـة مثـل «الصرخـة» و«المصيـدة» و«الأيام»، ثم «اضحك».

غير أن المجلات الفكاهية كانت تصدر حينا وتتوقف أحيانا كثيرة ولم يعش منها ـ مثـل البعكوكة ـ الا مجلة الفكاهـة التي صدرت عن دار الهلال أول ديسمبر ١٩٢٦ برئاسة تحرير حسين شفيق المصري.

يقول الاستاذ محمد الساكت : «وقد اشترك في تحرير هذه المجلة نخبة ممتازة من الأدباء والرسامين وحفلت صفحاتها بأبواب جديدة ناجحة على سبيل المثال باب (محكمتنا العرفية) وتنشر فيه محاكمات مضحكة ثـم باب آخر بعنـوان (ما قـولكم؟) وفيه ردود طـريفة على أسئلـة القراء بتـوقيع «المفتـي» والى جانـب ذلك هنـاك باب بعنـوان (نظرات معقدة) للنقد الاجتماعي وبـاب آخر بعنوان (الشعر المنثور) للنقد الأدبي.

وقـد ابتـدع الأستـاذ حسين شفيـق المصري عـدة شخصيـات فكاهية مرحة منها شخصية الشـاويش (شعلان عبدالموجود) يكتب على لسانه محاضر تحقيق على غرار مـا كان يجري في أقسام البوليس ولكن بـأسلوب مرح لطيـف ، وباب آخر للتعليـق على الحوادث التي تنشر في الجرائد اليومية.

وظلت مجلة «الفكاهة» تصـدر بانتظام حوالي ثماني سنوات الى أن ضمتهـا دار الهلال الى مجلـة (الاثنين) التـي جمعـت بين الجد والفكـاهة ، والتـي عاشـت فترة رواج واقبال مـن أنجح مـا عرفـت الصحافة المصرية الأسبوعية.

ما أحـوجنا في هـذه الأيام الى صحيفـة فكاهيـة أو مجلة ــ ولو شهرية ــ تكون متخصصة في ادخال البسمة الى وجـوه الناس، فقد أصبحـت «التكشيرة» التي كنـا لا نراهـا على وجه مـوظفي دواويـن الحكومة نتيجة احساسهم بالعظمة والأبهة أصبحت تلك «التكشيرة» هي السمة الغالبة على وجوه الناس في شوارعنا، بل لا نبالغ اذا قلنا ان عددا ليس بالقليل من الناس يقابلنا أحيانا وهو ساهم الوجه «يدندن» بشفتيـه ببعـض الكلمات فاذا اقتربـت منـه وأنـت تحسبه يـدنـدن «بالاطـلال» أو «هذه ليلتي» أو غيرهـا من أغنيات أم كلثـوم الخالدة، فوجئت به يكلم نفسه قائلا «لا ــ مش ها أروح له» «لا الحساب مش كده» «أنا ها أروح فيكم اللومان»... وما شابه ذلك. وبدلا من أن يقول لك في الصبـاح صباح الخير ، تفـاجأ به يقـول لك . «صبـاح العلاوة الدورية» أو «يا مسـاء الشرعية الدولية» من كثرة مـا يقرأ من دواعي الكآبة في أيامنا الحالية.

مراجع المقال:

١ - محمد السـاكت ، الصحـافة الفكاهيـة في مصر مقال منشـور بمجلة الهلال ، عدد أغسطس ، ١٩٧٤

٢ - عبدالله أحمد عبـدالله ، الصحافـة الفكاهية ، القـاهرة . الهيئـة المصرية العـامة للكتاب ١٩٨٣م.

٢ - صـالـح جودت ، الفكاهة في الشعـر المعاصر، مقال منشور بمجلـة الهلال، عدد أغسطس ١٩٦٦م

* * *

الدراماتورجيا

عبدالمجيد شكير ★

تروم هذه الورقة المركزة والمختصرة الحديث عن الدراماتورجيا ودورها في تأسيس بعض أنساق التواصل المسرحي ، وهو في إحدى تجلياته، حديث عن علاقة الدراماتورجيا بالتواصل المسرحي عموما، وهذا يفترض إجرائيا، الوقوف عند تحديد شقي هذه العلاقة ومختلف التقابلات التي تنشأ بينهما وأول ملاحظة نسوقها بخصوص هذين الشقين هي أن وجود كل واحد منهما وجود متعدد فالدراماتورجيا تأخذ معاني وتعريفات عديدة اكتسبتها إما كرونولوجيا أو بالانتقال من لغة الى أخرى، والتواصل المسرحي، بدوره، متعدد في مرسليه ومستقبليه بل حتى في طبيعة إرساليته. مما يجعلنا أمام أنساق تواصلية مسرحية ، وليس أمام نسق تواصلي واحد.

والخطوة الاجرائية الأولى هي أن تقف عند بعض الدلالات والمعاني التي أخذها مفهوم الدراماتورجيا، فالدراماتورجيا في أبسط معانيها هي «فن تركيب النصوص المسرحية» (١) ـ حسب littré أي أن المصطلح يطلق على مؤلف النصوص المسرحية، وذلك لتمييزه عن مؤلف النصوص الروائية أو النصوص الشعرية، بل يطلق لتمييز كتابات المؤلف الواحد عن بعضها البعض، فمثلا، يسعفنا المصطلح للتمييز بين فيكتور هوجو الروائي ، وفيكتور هوجو الدراماتورج لكن إضفاء الطابع المفهومي conceptualisation على كلمة الدراماتورجيا لم يأت الا مع «دراماتورجيا هامبورج لـ » lissing ، حين ميز هذا الأخير بين Dramatiker أي مؤلف النصوص المسرحية بالمعنى الذي كا ن سائدا، و Der Dramaturg أي الدراماتورج، وبذلك خرجت الدراماتورجيا من الأفق المحدود لتأخذ معاني ودلالات أخرى أوسع،بحيث أصبحت تعني الاستشارة الأدبية، فالدراماتورج هو مستشار أدبي litteraire conseilier يهتم أولا بالنصوص وبالمخطوطات الموجهة للعرض، فالدراماتورجيا في هذا الاطار ، تعني قراءة النصوص وأحيانا ترجمتها أو إعدادها، وأصبحت توجد في تقاطع العلائق التي يفرضها الانتاج المسرحي : التأليف ، الاخراج ، النقد، الصحافة... لذلك نجد منصب الدراماتروج يجلب إليه أشخاصا كانوا يمارسون الصحافة (مثل H. JHERING) . وهناك من جمع بين الدراماتورجيا والتأليف (مثل L. TIECK) وهناك من مر منها نحو الاخراج (مثل OTTO BRAHM).

مع بريشت ـــ الذي عمل دراماتورجا مع رينهاردت ـ أصبحت الدراماتورجيا تعني الوظيفة الايديولوجية ، بحيث أصبح للدراماتورجيا دور خاص في الانتاج المسرحي، إذ هو المسؤول عن الانتقال من النص الى العرض وبالتالي ، أصبحت مهمة الانتاج المسرحي تتقاسمها الدراماتورجيا والاخراج،، فحين يقوم الاخراج بالاعداد التقني المشهدي scénique للعمل المسرحي تقو الدراماتورجيا بالاعداد النظري خاصة بناء الحكاية fable، وتد جعل بريشت من الدراماتورج المسؤول عن العرض ومنسقه وهو نفس ما قام به بعض المسرحيين بعده مثل البولوني TADEUZ KANTOR الذي كان يصعد الى الخشبة، ويظهر للجمهور وهو يلعب دور التنسيق في العرض المسرحي.

من هنا أصبح للدراماتورجيا مكانتها الأساسية في الانجاز المسرحي، ودورها الحيوي في تقديم «تحليل نسقي للنص وترحه، وتحديد ايديولوجيته (ما يريد المؤلف إبرازه)، وتحويل هذه المدركات وترجمتها بأدوات مسرحية، وهي عملية تبدأ من بداية الانجاز مرورا بالتداريب ، حتى التقديم الأول "LA générale" (٢).

لكن المعنى البريشتي للدراماتورجيا سرعان ما توسع بحيث لم تعد الدراماتورجيا عمل متخصص أو مجموعة من المتخصصين بل أصبحت تعني كل فريق الانتاج المسرحي ،وهنا ستتجاوز الوظيفة الايديولوجية، وقد كسبت الدراماتورجيا كثيرا بتخليها عن الصرامة الايديولوجية ـــ حسب B. Chartreux ـ لتشكل المرحلة «العملية / النظرية التصورية للعرض المسرحي» (٣). وهنا يتم الانتقال بالدراماتورجيا لتشمل حتى العرض وليس النص فقط، «فإذا كانت الدراماتورجيا نظاما حيث لكل شيء دلالة ، فهي ليست مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض كذلك انطلاقا من تصور بنائه، وعلاقته بالمشاهد، بالاخراج باللعب بالانارة... لذلك يمكن أن نتحدث عن دراماتورجيا النص ، ودراماتورجيا عرض محدد» (٤) وهنا ستأخذ الدراماتورجيا بعدا آخر لتصبح حالة روحية جمالية / فنية.

هكذا يتسع مفهوم الدراماتورجيا ليأخذ دلالات عديدة حسب المشتغلين بالحقل المسرحي (على أن هناك من ينكر وجودها مثل A. VITEZ) وبالتالي نصبح أمام دراماتورجيات وليس دراماتورجيا واحدة،قاسمها المشترك هو البحث عن الأثر الدرامي l'effet dramatique، وهذا التعدد يؤكد زئبقية مفهوم الدراماتورجيا الذي يصعب الامساك به ومع ذلك فإن الدراماتورجيا تمنحنا نفسها على أنها اشتغال على نص نحو عرض مسرحي، إنطلاقا من خصوصيات هذا النص الذي يكون مليئا بالثغرات Troué ، ويتضمن مولدات

★ كاتب من المغرب.

العرض les matrices de représentation، والذي تكون لديه القابلية للاخراج التخيلي نحو عرض أو عروض محتملة انطلاقا من تعييناتها les didascalies ومفاتيح الفهم les clés de compréhension المتضمنة فيه. وطبيعة هذا الاشتغال تؤسس أنساقا تواصلية تبدأ من المرسل الأول / المؤلف وتنتهي عند المتلقي الأخير / المشاهد.

وقبل الوقوف عند مختلف التقابلات الكامنة بين نظام الدراماتورجيا وأنساق التواصل المسرحي يمكن أن نلقي نظرة ولو خاطفة، على التواصل المسرحي في محاولة لابراز خصوصيته وتميزه عن باقي الانماط التواصلية الأخرى في المجال الابداعي.

لقد انتبه أغلب الدارسين ان جوهر كلمة مسرح يكمن في مظهر خاص يميزه وهو وجود عنصرين متمايزين يشكلان قلب المسرح هما الممثل والمشاهد «وإذا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء» [٥].

ويرى Eric Bentley نفس ما ذهب إليه R. Southern، ويصل الى نفس خلاصته، ذلك أن التعريف البسيط للمسرح هو «A يلعب دور B بينما C يتفرج» [٦] وهناك مقاربات أخرى تقود الى نفس الخلاصة، كالتحليل الانثروبولوجي لـ David Cole الذي يؤكد نفس الجدلية عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة لـ Cole المسرح هو مكان روحاني حيث يتجابه عالمان، عالم الممثل الذي يمثلنا، وعالم المشاهد الذي يلاحظ، وهذان العالمان المنفصلان هما ما يشكل المسرح ولكن عبر تقابلهما/ تجابههما، «فإنه ضد الممثل، نستطيع أن نقف على الخصائص الجماعية للجمهور» [٧].

إلا أن ما وقف عنده COLE و SOUTHERN و BENTLEY لا يعدو أن يكون المظهر الخارجي للتواصل المسرحي، أي التواصل المتحقق بشكل مرئي بين الممثل والمشاهد، على أن هناك أنساقا تواصلية أخرى على امتداد الانجاز المسرحي [٨]. فلئن كان المسرح يشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الابداعية الأخرى، فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري بسيطا simple، بحيث يكون الروائي/ الشاعر في دور المرسل والرواية/ الديوان يشكل الارسالية والقارىء / القراء في وضعية المرسل إليه فإن التواصل المسرحي تواصل مركب composée ومتعدد في مرسليه وإرساليته ومستقبليه فمرسلو الارسالية المسرحية يظهرون على امتداد لحظات الانجاز الفني للعمل المسرحي فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (ويمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب وكل تمظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلا مرئيا Emetteur visible وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات/ خطابات: خطاب النص الدرامي حيث الحوارات les dialogues والتعيينات les didascalies ثم خطاب نص الاخراج la partition حيث تسجل تفاصيل اللعب والانجاز المشهدي scénique، فخطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من كلمات ولكن أيضا من حركات واكسسوارات ،وأصوات وأضواء، وعلى مستوى وضعية التلقي نجدها بدورها متعددة، فهناك المخرج كمتلق للنص الدرامي، والممثل باعتباره متلقيا لنص الاخراج، ثم المشاهد باعتباره متلقيا لنص العرض [٩].

تجدنا إذن أمام تواصلات مسرحية، وليس أمام تواصل مسرحي واحد، ولابراز دور الدراماتورجيا في تشكيل النسق التواصلي المسرحي، سنقف على ثلاثة أنساق تواصلية أساسية، في مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج الذي تظهر أهمية الدراماتورجيا في تشكيله، من حيث كون الاخراج اعدادا دراميا للنص المسرحي، ومن حيث كون الدراماتورجيا تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. والنسق التواصلي الثاني هو الذي تشكله علاقة المخرج بالممثل، ولا تخفى أهمية الدراماتورجيا في تأسيس هذا النسق من حيث كونها وسيلة لابراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب le jeu الذي يقترحه الاخراج، ثم أخيرا النسق التواصلي الذي يشكله الممثل في علاقته بالشخصية، فهناك سياق تخييلي بين الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا étre de papier، والممثل باعتباره الوجه المشهدي la figure scénique، ويبرز دور الدراماتورجيا في تأسيس هذا النسق من حيث دورها في صنع الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها من طرف الممثل.

من هنا تبرز أهمية الدراماتورجيا في تأسيس بعض انساق التواصل المسرحي، وهو مؤشر أيضا على تمظهرات العلاقة بين الدراماتورجيا والتواصل المسرحي عموما.

الهوامش :

* هذه الورقة هي نص المداخلة التي ساهمت بها في الندوة الفكرية للمهرجان المسرحي ١٣ لأكادير الكبير في محور «الدراماتورجيا ورؤية التواصل» وذلك ما بين فاتح وسابع غشت ١٩٩٥.

١ – عن Patrice Pavis : Dictionnaire du théatre - éds Sociales - Paris 1980 . p . 135.

٢ – J. Tenschert - in - Dramaturge (B. Dart) in Dictionnaire Encyclopédique du théatre - in Bordas - Paris 1991 - p. 265.

٣ – B. chartreusx - in - Dramaturgie (B. Dart) . D. Ency - thea - p. 266

٤ – J. M. Piemme : Constitution du faint de vue dramaturgique - in - le Souppleur inguiet - alternatives théatrales - Brvxelles 1984 - p. 61.

٥ – Richard Southern : the seven ages of théatre - New York 1961- p. 21

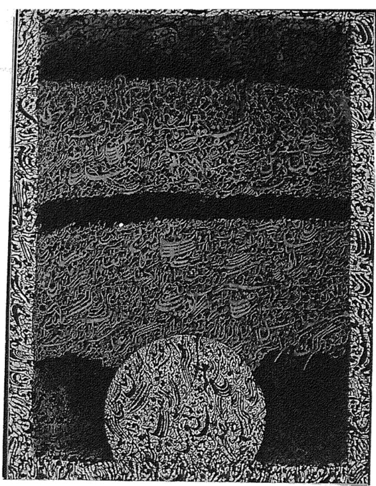
٦ – Eric Bentley : Life of drama -New York 1964 - p 150.

٧ – عن Marvin Carlson : Histoire des codes - in - théatre: Modes d'approche (auvrage collech'f) éd labor - Bruxelles 1987 - p 65.

٨ – انظر د. حسن المنيعي المسرح السيميولوجيا (المسرح وسيميولوجيا التواصل) منشورات سليكي إخوان. الطبعة الأولى ـ طنجة ٩٥ ـ ص ٧ – ١٢.

٩ – Lovise Vigeant: La Le cture du spectacle théatral - Mondia editeurs - Laval - Québes 1989 - p. 7 - 8

* * *



سقط متاع الكتابة

محمود الريماوي *

حمل العدد الحادي عشر من «نزوى» مفاجأة للقراء، هي المادة الموسومة بـ «تناسقية التوحد في المكان ، الزمن، الذات الأخرى». للسيد . عبدالغني السيد، وإذ حمل العنوان إيحاء راقصا، فإن الموضوع ذاته لم يشتمل على غير التخبط والتلاعب بالألفاظ والكليشيهات ، مما يحتسب من سقط متاع الكتابة الصحفية الخفيفة والانشائية.

بعد أسطر تمهيدية من المدائح من قبيل مواكبة الركب الحضاري ، والتغلب على قضايا فكرية' و«أريج دقة الطباعة» (؟!!)» وبعد عبارات لاحقة مختلة المبنى والمعنى كهذه. «ونجد أن تلك الأبواب هي التي محورت منهج المجلة لتحدد بدقة اتجاهها الفكري من أجل إنقاذ وجدان وعقل المتلقي لمواجهة قضايا راهنة فرضها عصر الخصخصة والمؤتمرات التآمرية ورجال الأعمال المشبوهة (؟!) حتى كاد المثقف العربي أن يتوارى خلف أطلال عصور الأدب السامي (؟!).

بعد ذلك يطرح «ملاحظة أخرى هامة» كما يقول باعتبار أن ما سبق هو هام، ومفاد الملاحظة أن مجلة «نزوى» تمتاز عن غيرها بالاهتمام الشديد بـ«روح الفن التشكيلي» . ويدرك أي قارىء يمتلك قواه العقلية أن المجلة تعنى بتجسدات الفن التشكيلي وآثاره المادية المتحققة. إلا أن هذا الكاتب الروحاني لا يميز بعد، بين ما هو مجسد ومحقق، وهو اللوحات والتصاوير والألوان والخطوط، وبين الأثر النفسي والجمالي الذي يثيره العمل الفني، وقد قاده اندفاعه المحموم لكيل المدائح الى هذا الخلط متوهما أن إطلاق تعبير روح يعلي من شأن المادح والممدوح.

وما تقدم هو مجرد مقدمة. أما متن الموضوع فهو التعرض لقصص ونصوص نشرت في العدد الثامن. ويقول من كتب ليس من باب المصادفة أن يدور معظمها حول تأثير عنصر المكان (لماذا . ليس من باب المصادفة؟!) على تقلبات الدوافع والرغبات وحميمية الحنين للأرض والطبيعة ما ينعكس على ذاتية الطقوس شديدة الخصوصية بصورة أو بأخرى لفرض تابو إنساني.. إلخ!!

وبافتراض أن هناك تسلسلا ما في هذه العبارات المتدافعة التي تأخذ بخناق بعضها بعضا، فإن النتيجة التي يخلص

★ كاتب من الأردن

إليها قاريء هذه الأسطر. إن تقلبات الدوافع والرغبات تؤدي لفرض تابو. خلافا لكل منطق يقول: إن تقلبات الدوافع والرغبات تتجه الى الالتفاف على كل تابو ومحاولة التحرر منه. لكن الكاتب العابث بالألفاظ وصريعها، يكاد لا يتبين فرقا بين استخلاص منطقي أو غير منطقي. حسبه أنه يورد لفظ «تابو» ، كما أورد من قبل عبارة «روح الفن التشكيلي» كيما يملأه الرضا والحبور عن صنيعه المتعالم.

وواقع الأمر ان المادة المكتوبة جميعها تنسج على هذا المنوال من العبارات الرخوة والأفكار المختلطة والاستخلاصات الشوهاء، والتي تنبيء بغربة كاتبها عن قواعد الكتابة العربية الصحيحة والتفكير السليم، وإن قادته مصادفة ما - تثير التأمل. للنشر في هذه المجلة. ففي تعرضه لقصة أمنة سالمين، يقول

«هكذا تبدأ آمنة .. أبجديتها بحذر إزاء محاولة الاجابة على نفس السؤال الذي أطلقه علي شلش في يناير ١٩٧٨ عبر الفقرة الأولى من كتابه النقدي الأول عالم القصة فدخل به عالم النقد من أوسع الأبواب لكن السؤال ظل معلقا وسيظل بلا إجابة». على هذا النحو الهزلي تختلط الكتابة، فيتم الانتقال من قصة قصيرة بعينها، الى علي شلش والى يناير ١٩٧٨، والى الفقرة الأولى والكتاب النقدي الأول وعالم النقد وأوسع الأبواب. وعلى هذا النحو من الهذيان يريد الذي كتب الايهام بمرجعياته عبر ذكر اسم كاتب وكتاب دون مناسبة، وبغير اتساق في الأفكار ، ضاربا عرض الحائط بأوليات قواعد الكتابة، وهي تسلسل المعنى والترابط بين البدايات وما يتبعها.

وفي تعرضه لقصة أخرى بعنوان «الموتى لا يرتادون القبور» لحسن رشيد يقول واصفا القصة بأنها «وكما هو مبين بالعنوان تجربة تطرح رصدا فلسفيا متحجرا لحالة انطوائية تعيش معلقة بين اجترار الذكرى وبين الخضوع لما آلت إليه من مصير». لا يجد الذي كتب ما يقوله عن القصة، سوى انتباهه للعنوان والاحتكام إليه! لينتقل من ذلك الى وصف القصة بأنها تطرح رصدا فلسفيا متحجرا! والعبارة الأخيرة هي برسم من يبحثون عن معنى للكلمات والعبارات والذين لن يجدوا ضالتهم في هذه العبارة، وما يماثلها من عبارات تطفح بها هذه المادة. فمن يكتب يخلص في تعرضه للقصة إياها . ولدى إشارته الى واقعة محددة مخصوصة ، تتعلق بطفل تساء معاملته ، الى ما يلي . «لقد فرض عصر زغللة الستالايت والسيارات الاوتوماتيك طبيعة غريبة عن طبيعة الشرق إذ أصبح الاستهتار والتراشق بالدعابات السمجة الاستفزازية، من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية» ولا ريب أنه كشف عظيم هذا الذي يردّ صاحبه تعقيد المشكلات الفردية الاجتماعية من بلد الى آخر مع اختلاف الظروف والمكونات والنتائج ، الى زغللة الستالايت والسيارات الأتوماتيك!! وهو ما يعف الأميون عن ترديده. خاصة وأن الأمر يتعلق بزغللة الستالايت وليس بهذا النظام ذاته! وبالسيارات الأوتوماتيك وليس بالسيارات ذات الناقل العادي! مع الاشارة الى تأكيده بأن الدعابات السمجة الاستفزازية باتت من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية، ولا ندري الآن الى من ينسب شخصيته هو. الى الشخصية العربية أم الى جنس آخر. علما بأن اسمه يدل على انتسابه العربي. والأكثر إثارة للسخرية بعد ذلك، هي الفقرة التي اختتم بها مادته ، فهو يعود الى ما ابتدأه من كيل المدائح. وقد جادت قريحته هذه المرة بهذه العبارة: «بلا شك أن جمال وروعة الطبيعة العمانية تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة (؟!!) كلما رنا الى الجبال المتفاوتة الاخضرار .. الخ.

وبصرف النظر عن الركاكة المضحكة في العبارة ، ورغم أن هذه لا تحتمل صرف النظر عنها.. إنما سأعمد الى ذلك مؤقتا لغرض تبيان ضحالة المعنى، فلقد استقرت خبرات الباحثين والمبدعين معا على أن التجربة والثقافة هما معا ما يصقل أدوات الفنان. لكن الكاتب المولع بالدجل، يكتشف أن روعة وجمال الطبيعة تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة» حسب صياغته التي تنم عن جهله بأحكام اللغة السليمة. وما ذهب إليه يماثل الأفكار الساذجة الشائعة عن مصادر الالهام كأن يقال بأنه يكفي أن يتخذ المبدع مكانا له أمام زرقة البحر، أو ساعة غروب الشمس أو (لمزيد من السخرية) في أحضان الطبيعة! ، كيما ينثال عليه الوحي والالهام. علما بأن سواد الشعر العربي قبل العصر الأموي كان يصدر عن بيئة صحراوية قاحلة ، ومع ذلك فقد اكتسب زخما تصويريا لا يضارع.

تبقى الاشارة الى أن قاريء هذه المجلة. يستكبر ويستكثر أن تصبح نصوصها عرضة لتناول أي كان، وأن يتاح لأي تناول كان ست صفحات كاملات من المجلة.

ولن أتطرق بعد هذا لتعرضه لنص لي نشر في العدد الثامن. ذلك أن من تقعده مداركه الضعيفة عن صوغ عبارات سليمة متسقة، فإنه من المنطقي أن يعجز عن إدراك وتذوق ما يقرأ على أن مما يبعث الدهشة أن يتنطع، لالقاء مواعظ عن التريث والموضوعية، بما يعيد الى الأذهان مواعظ الأشقياء والسوقة، عن شروط العفة والطهارة.

* * *

الرأي العام

والدعاية بين التجار ومتخذي القرار

اسماعيل علي سعد *

لما كان الفرد هو الوحدة الأساسية في التفاعل الاجتماعي، فإن مواقفه ترتبط عادة بمحاولة اشباع حاجاته المباشرة على شتى المستويات من ناحية، وبالخلفية العامة التي يكتسبها نتيجة لانتمائه الى بيئة معينة وتراث معين ومحاولة تكيفه مع هذه البيئة والتزامه بأنماط القيم السائدة في تراثه من ناحية أخرى، واذا كان الحال كذلك فهل يمكن حقا ضبط مواقف الأفراد بالتأثير فيها أو تغييرها الى حد بعيد على نحو أو آخر ؟

الواقع أن استجاباتنا للأحوال والأشياء التي نلقاها في حياتنا اليومية تتأثر بآراء وقيم نكون قد تبنيناها أو اكتسبناها سلفا من الخبرات التي مررنا بها من قبل، وان هذه الخبرات تتصل بكل جوانب حياتنا كأفراد يعيشون ويتفاعلون في بيئة معينة لها تراثها وخلفياتها. ولا شك في أن لكل منا مواقف ازاء ما يحيط به من الأشياء والأحوال على اختلافها، وان هذه المواقف قد تكون ودية أو غير ودية وقد تعكس هوانا ومصلحتنا أو تعكس تجردنا. وقد تعيننا على الفهم أو تنأى بنا عنه. كما أن مواقفنا ترتبط بسياقات الزمان والمكان على النحو الذي نكتشفه من ردود الفعل المختلفة لدى الأفراد المختلفين ازاء مفاهيم مثل السلطة والحكومة والرأسمالية والحرية والتفرقة العنصرية ومنع الحمل والجنسية المثلية وما الى ذلك من مفاهيم. ومعنى ذلك أن هذه المفاهيم أو الكيانات تثير فينا مشاعر معينة تجعلنا نفكر أو نتصرف بطريقة بعينها ويتمثل في هذه الطريقة الموقف الذي نتخذه، حيث يظهر واضحا في الاستجابة التي ترتبط بالثواب والعقاب أو بما يرضي أو لا يرضي أو بالنجاح أو الفشل، أو قد لا ترتبط الاستجابة بكل ذلك وانما ترتبط بما هو سائد في المجتمع.

من ذلك يمكن أن نقول أن الآراء يتبناها الأفراد لفترات قصيرة في الغالب وتعكس الشعور العام السائد. وكثيرا ما تعكس هذه الآراء ما قد يرى الفرد انه ينبغي عليه أن يتوخاه وليس ما يتوخاه بالفعل. ولذلك فان الآراء تستجيب للتغيير متأثرة بالدعاية والمنطق. أما المواقف فتتخذ لفترات قد تطول ولا تعكس بالضرورة أو في كل حال الشعور العام السائد بالرغم من أنها تعكس مشاعر الفئة والجماعة التي ينتمي إليها الفرد. ومن الممكن تغيير هذه المواقف . ولا ينطوي هذا التغيير على قيمة حقيقية الا بالمعنى الاجتماعي ، أي أنه يجنح في العادة الى تغيير السلوك الظاهري بصرف النظر عن تأثير ذلك على الخصائص عميقة الجذور في تكوين الشخصية.

ان المواقف على الاجمال تتدرج من التعبير العارض عن رأي معين الى مجموعة من المواقف تتداخل بحيث تشكل مفهوما عاما يسود في مجتمع من المجتمعات أو بين جماعة من الجماعات. ونلحظ التعبير العارض عن الرأي في أبسط صورة عندما نبدي اعجابنا بشيء ما. وقد لا يتكرر هذا التعبير عن الاعجاب أو تتباعد فتراته فلا نبديه الا عندما نلقى هذا الشيء مرة ثانية، وهكذا دواليك، وقد نرتبط في ممارستنا لحياتنا اليومية بشيء أو بآخر ، بحيث نطلبه دائما اذا كانت سلعة، على سبيل المثال. من تلك السلع التي نعتاد استهلاكها ونرتبط بها لسبب أو لآخر، وفي هذه الحالة يكون سلوكنا تعبيرا عن موقف بسيط، وهذا التعبير يتكرر في فترات متقاربة تقريبا. ونحن نمهد بهذين المثلين لنوعين آخرين من المواقف أولهما الموقف الذي قد يثبت لدى الفرد ازاء قضية معينة ويعبر عن رأيه فيها، وقد يحكم سلوكه الظاهر إزاءها، كموقف الفرد الذي ينادي بحرية المرأة أو تقييد حق الطلاق أو بالتزام نهج سياسي معين. وثانيهما الموقف الاجتماعي أو السياسي العام الذي يتشكل باتفاق مواقف أفراد الجماعة ازاء قضية أو قضايا معينة. وقد تشكل هذه المواقف كما أسلفنا مفهوما عاما يرتبط بالمواقف الأولية التي يكتسبها الأفراد من بيئتهم أثناء تنشئتهم، التي تؤثر على ما يليها من خبرات ومواقف، بحيث تكون هذه المفاهيم في نهاية الأمر مستعصية على التغيير على النحو الذي سبق أن أشرنا إليه.

والشقان الأولان البسيطان من هذه المواقف التي حددناها هما اللذان تحاول عمليات الدعاية بالمعنى التجاري التعامل معهما، وتحاول الاتجاهات الحديثة فيها ربطهما بنواة الشخصية أو بسماتها من خلال ما يفيض به فن الاعلان الحديث من وسائل تخاطب الصغير والكبير من أفراد المجتمع. أما الشقان الأخيران المركبان من المواقف التي ذكرناها فهما اللذان تستهدف صياغتهما والتأثير فيهما العمليات الدعائية بالمعنى الاجتماعي والسياسي، أو بالمعنى الايديولوجي مستخدمين في ذلك كل ما يتيحه العصر من وسائل اتصال تخاطب الكبير والصغير في آن واحد.

ولكن ما هو الرأي العام؟

إن ظاهرة الرأي العام هي من تلك الظواهر المجتمعية

★ أستاذ بجامعة السلطان قابوس.

ذات الجوانب المتعددة وهي على وضوح أثرها في موقف معين لا تلبث أن تـراوغ متتبعها الذي يحاول أن يلـم بها في شمول يستجمع كل جوانبها لا في موقف واحد وحسب، وانما في كل المواقف التي يرى فيها آثار هـذه الظاهرة وهي تحرك الأمور أو تفرض عليها مسارا أو آخر.

والانسان في محاولتـه المستمرة للملاحظة والتـوصيف والتقسيم والتعريـف يجب أن يعرف الأشياء في قوالـب ثابتة لها من الجمـع والمنع ما يمكنه مـن فهم حقائقهـا على نحو لا تلتبس فيها ببعضهـا البعض. وواقـع الأمـر أن ثمة فـوارق عديدة بين العلم بمعناه المعملي الذي استطاع أن يهيىء لنفسه معايير تقف عند الحجوم والأوزان وما الى ذلك من صفات أو خصـائص تقـاس على نحـو يتيـح للبـاحثين في مجالاتـه أن يـلاحظوا ويقننـوا في يسر نسبي، وبين مـا يسمـى بالعلـوم الانسانية التي نتعرض بالدرس في مجالاتها المختلفة لظواهر تجاوز نطاقهـا وأحوالها وخـواصها كـل قدرة معمليـة على القياس ويترك الأمر فيها الى قدرة الباحث على رؤية العلاقات بين الأشيـاء واستكناه حقـائقهـا. وهـذه القدرة فضـلا عـن اختلافها من انسان الى آخر ترتبـط أيضا بالمنظور الذي يرى الباحث من خلاله الأمر ويعالجه.

إن قيمة الرأي العام وأثره يتجليـان كأوضح ما يكون في الفترات التـي تسبق الـوصـول الى الحكـم أو تعاصر اجـراء تغييرات تمسه ـ حيث يكون السباق هنا والصراع يدور حول استقطاب المؤيدين للتغيير أو الاستقـرار، مما يتطلب التركيز على تغيير المواقف وهـذا ما يحاوله التجـار عندمـا يحاولون الترويج لسلعهم.

وهذا الأمر ينصرف بالطبع الى الرأي العام بالمعنى المحلي أكثر من انصرافـه الى المعنى الدولي أو العالمي. هـذا فضلا عن أنـه يتبـدى في المواقـف المعلنة لمتخـذي القـرار، ومـن هـم في طريقهـم الى ذلك وان استقرار السلطـة يتيح لمتخـذي القرار فرص استخـدام وسائل الاتصـال المتنوعـة لتشكيل الـرأي العام ـ كإعلانات التجار بنفس هذه الوسائل على نحو يسهل استبقاء أداة الحكم بأيديهم ، كما يحاول التجار السيطرة على الأسعار في السوق.

وهناك مجموعـة من العناصر تدخل في تكويـن ما يسمى بالرأي العام موجزها في :

١ – الأفكـار . (فكـرة واحـدة ينبثـق عنهـا نسـق فكـري) (ايديولوجية أو عقيدة).
٢ – المواقـف . تترتـب على الأفكـار وتحدهـا نطـاقـات محليـة قومية داخلية وخارجية.
٣– نطاقات . تبدأ بالفرد وتنتهي بالمجتمع.
٤ – اتفـاق : عدد مـن الأفكـار أو المواقـف حيال مـوضـوع أو موضوعات .
٥ – فـاعلية : أثـر العناصر السـابقة على المستـوى الرسمـي أو غير الرسمي.
٦ – دواعي المصلحة : فهي محاولة صياغة رأي عام مؤيد.

ويتـوقف تـأثير الرأي العـام على مقدار القـوة وأدواتها القـادرة على تحقيـق الاذعـان لأصحـاب القـرار. وعلى هـذا نستطيع أن نعرف الرأي العام على أنه

«حصيلة أفكار ومعتقدات ومـواقف الأفراد والجماعات ازاء شـأن أو شـؤون تمس النسـق الاجتماعـي كـأفـراد أو تنظيمات ونظم، ممـا يؤثـر نسبيا أو كليـا في مجريات أمـور الجماعة على النطاق المحلي أو الدولي».

ومن ثـم يتبين لنا أن الـرأي العام هـو ذلك الشيء الـذي يستهدف صياغتـه وتشكيله والتأثير فيه أصحـاب المصلحة من التجار وأصحاب الأفكار ومتخذي القرار.

وإذا كـان الأمر كـذلك. فما هـو الفـرق بين الرأي العـام والدعاية؟

ان الدعـاية نـوع أصيل مـن أنواع الاتصـال والعمليات الاتصـاليـة ذات الأثر الهام في نشر الفكـرة الطيبـة والمعتقـد الأصيل. فـلا شك أن الفكـرة الطيبة والمعتقـد الحق ما كـانا ليبلغا أي شأن في محاولة المصلحين مـن بني الانسان لتهيئة المناخ الملائم لتقـدم البشرية على دروب فكرها وحيـاتها، لولا فعالية وايجابية العمليات الاتصالية.

ولا ينبغي للفظة تستخدم كثيرا مثل «ايديولوجية» أو ما تضطر اليه مـن صراع يقوم في الكثير من جوانبـه الهامة على الدعـاية أو ما ارتبـط بكلمة الدعاية من مدلـولات سيئة ، أن تنأى بنظرتنا عما قد تنطوي عليه الايديولوجية أو المعتقد من مضمون يستهدف صالـح الجنس البشري. ولا يستطيع أحد أن يزعم أن الايديولوجيـة الدينية على سبيل المثال تستهدف الفرقـة بين الناس وما ارتبـط بالايديولـوجيات الدينيـة من صراع وفرقـة صبغت وتصبـغ حقبا طويلـة من التـاريخ لا يرتبـط في الاساس بمحاولـة الانسان الـوصول الى الله الحق بقـدر ما يـرتبط بما هـو سيـاسي أو بما هو ممـارسـة لقـوة سياسية أو نزوع أو طمع في سلطة.

فمـن ملاحظـاتنـا على التاريـخ الانسـاني، ومعايشتنـا للواقع الآن، فاننا نرى أن النسق الذي يقوم في أول الأمر على التركيـز على ما هـو روحي يستحيـل بعد أن تكفـل له القـوة الروحية قدرة على التأثير في جموع الناس الى نسق تغري فيه قلـة من النـاس أو صفوة منهـم ـ مـدفوعـة بحب الانسـان للانسـان أو بحبه أو بتعصبـه أو بعصبيته بممارسـة ضرب من القوة لا يقتصر على استلهام ما هو روحي أو الهي، فتبرز الى الوجـود أنساق يتمثل فيهـا سلطة الكهنوت الـذي أعطى تاريـخ البشرية أمثلة واضحـة على النأي الكـامل عن جـوهر المعتقد الخالص.

ونلاحظ في هـذه الأحوال أن الانساق الثيوقـراطية قد لا

تختلف فيما تحاوله من تبشير ـ أو دعوة ـ عن الانساق التي تقوم على ايديولوجيات وضعية فيما تتخذه من ضروب الدعاية والاعلان.

وكلامنا هذا ليس من قبيل التعليق بقدر ما هو محاولة توصيف لواقع تاريخي هيأ ويهيىء أنسب مناخ ترتبط به الأهمية القصوى لعمليات الاتصال. ونتنتهي اذن الى أن «الدعاية» ركيزة من ركائز اجتماع الانسان وسمة بارزة من سماته، سواء التبست أمور السياسة والمعتقد أم اتضحت، وسواء اختلفت المصالح أم التقت فما هي هذه الدعاية اذن؟ أهي مجرد الاعلان، الذي يقدم على أنه إعلان وتصحبه الموسيقى أو الرسوم على شاشات التليفزيون ابن القرن العشرين المدلل والذي يروج لسلعة لصاحب رأس المال التاجر أو لفكرة السياسي متخذ القرار اللذين يسعيان لاستمالة الجماهير لابتياع سلعتهم سواء أكانت مادية أو شعارا يستهوي الناس. أم أن الدعاية هي ذلك البرنامج حسن الاخراج الذي يتسلل الى وعيك مستهدفا تحييزك أو تحييدك ليضيف قوة الى رأي معين أو ليستلب بعض قوة هذا الرأي؟ أم أن الدعاية هي الصحافة في اعلامها المباشر أو غير المباشر؟ أم هي الكتاب أو المرجع؟ أم هي غير ذلك؟ هي ذلك كله، وغير ذلك كله، في آن وفي غير آن.

ان الدعاية قد بدأت لتعني مجمعا أو لجنة من الكرادلة يناط بها مهمة التبشير الخارجي ، أو هي جماعة، أو خطة منظمة لنشر معتقد أو ممارسة، أو أنها التعاليم أو المعلومات التي تنشر على هذا النحو، أو أنها جهود أو خطط ومبادىء هذا النشر.

والدعاية هي كلمة ايطالية مأخوذة عن اللاتينية الحديثة، وكانت تعني «مجمع أو لجنة نشر العقيدة» وهي اللجنة التي أنشأها البابا Urban الثامن في عام ١٦٣٢ لتتولى مهمة التبشير الخارجي، وهي جاءت من الفعل اللاتيني Propagare الذي يعني اعادة غرس النبتة أو العسلوج ليعطي نبتا جديدا في مكان جديد ولا تزال هذه اللجنة تقوم بعملها في الفاتيكان حتى اليوم. وينظر الى مهمة التبشير على أنها عمل نافع يتيح الفرصة لغير المسيحيين ليتعرفوا على تعاليم المسيحية، وأنه لولا مثل هذا التدخل لما أمكن المسيحية أن تجتذب الى حظيرتها الكثيرين من الاتباع.

ومن الواضح في هذه الحالة أن الذين يقومون بالتبشير يعمدون الى ذلك بعد تدبر، بمعنى أنهم يقومون بضرب من الدعاية الواعية المتعمدة والتي كانت ولا شك ترتبط بنية طيبة وقصد حسن.

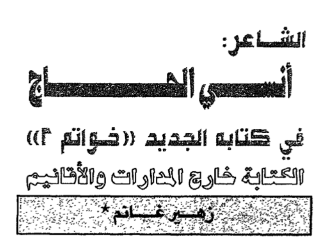
ارتبطت لفظة «الدعاية» في أول الأمر كما أسلفنا برغبة خيرة، أضفى عليها قرننا العشرون غلالة سيئة جعلها لا تعدو أن تكون في نظر الكثيرين سوى ضرب من ضروب الكذب المتعمد الذي يقوم به الفرد أو الجماعة في شتى مجالات الحياة بقصد التأثير في عقول الناس وتشكيل مواقفهم ـ على المستوى الاقتصادي والسياسي ـ على نحو لا يتفق في كل حال مع ما هو صحيح باستخدام أساليب الاخفاء والالتواء ، حتى يستطيعوا مجابهة خصومهم في شتى مناحي الحياة.

واذا شئنا أن نحدد على وجه التقريب الفترة الزمنية التي بدأت كلمة «الدعاية» تلتبس فيها بشكل حاد الظلال السوداء التي تكتنفها فاننا نرجع الى التاريخ القريب الى الحرب العالمية الأولى التي اتسمت فيها حروب الانسان بطابع شامل واستخدمت أساليب الدعاية الكاذبة على أوسع نطاق، وعمد المتحاربون الى تلفيق ونشر الأضاليل والأخبار التي تجرد الخصوم من انسانيتهم وتربط بينهم وبين أكثر صور التعدي والتجاوز بشاعة. ومن ثم أصبحت كلمة «الدعاية» تعني اضفاء صفات غير حقيقية على شيء يطرح على المتلقي وعملية الاضفاء هذه وعملية التلقي ترتبطان الآن بتكنيكات تتعقد على نحو انتهى بهما الى ما يطلق عليه الآن عمليات «غسيل المخ».

ومن ثم فان الدعاية التي تمارسها الصفوة الحاكمة بقصد تثبيت أركان حكمها وابقاء زمام السيطرة في يدها هي ما يمكن أن يسمى بـ «الدعاية السياسية» في النطاق المحلي ، وقد ترتبط هذه الدعاية بنسق فكري يتصل بتراث بيئي أو محلي، أو بواحدة أو أخرى من الأيديولوجيات التي تحاول أن تهيمن في أكثر من نطاق. ولقد أصبحت الدعاية السياسية بهذه المعاني سمة من سمات الدولة الحديثة بكل ما يدخل في تكوينها من جماعات ومؤسسات تتفاعل من خلال العمليات الاتصالية المتنوعة.

وخلاصة القول أن الانسان سواء أكان فردا أو جماعة أو مجتمعا يقع بين شقي رحى الأول هو صاحب رأس المال وممثله التاجر والثاني هو متخذ القرار. والأول قد يستخدم الثاني في أن يكون القرار في صالحه أو على الأقل لا يضر بمصالحه، والثاني يحاول باستخدام أموال الأول الاستمرار في السيادة والسيطرة على موقع اتخاذ القرار، وقد يكون كلاهما معا. ومن ثم يستخدم عمليات الاتصال سواء بالرأي العام أو الدعاية في تأكيد موقعه ومصلحته. فقد أصبحت الدعاية وكذلك الرأي العام من وسائل الهيمنة الكاملة للصفوة الحاكمة أو متخذي القرار في المجتمع سواء وصفت هذه الصفوات بأنها سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو حتى فكرية من دينية وغير دينية، بمعنى أن كل هذه الصفوات تستهدف من خلال الدعاية والرأي العام تغيير مواقف الأفراد والجماعات أو التأثير فيها على نحو يتوخى تحقيق أهداف ومصالح هذه الصفوات، وأن محاولة ضبط هذه المواقف تتخذ اشكالا خفية وظاهرة.

* * *



ليس علي أن أعيد شوقي الى الكتابة عن كتابة، يزداد شوقي إليها، يوما إثر يوم، وعاما بعد عام، وكأنها تقذفني في متاهات الزمان ، وصلابات الوجود وفي الفراغ والملاء، لكنها لا تفقدني. ولا تفقدني رشدي. فمازلت ميالا الى الاعتكاس فيها. والتمرئي بفصولها المستديمة خارج مرايا العالم، والمستغرقة دون ندم أو حسرات في مرايا الذات التي تستقبل العالم، وتعيد ترجيعه كما لم يكن. وكما لن يكون أبدا . كتابة تغتذي من طاقتها على الاختراق والتجاوز، وعلى تخطي الممنوع قبل المسموح، وتستشرف العدم وهي متوجة على قمة الوجود ، تقول الرعب والموت، وهي تعتنق وتغتبق الحياة من قبل ومن بعد.

وإذا لم أخطيء التعبير، وأظنني ابتدأته بالأخطاء، هي كتابة خارج الأنساق. وداخل الصيرورة . خارج الصير، وتنبجس من رحم الخصوبة إنها ليست من الشعر. ولا من النثر، في التقويم المألوف. إنها غيره وغيره.مشبوقة بهما معا، مرشوة وراشية الكلمات. وكأنما على غير موعد، أو في صدق ووفاء أكيدين. للوصول الى اللامكان. والعبور الى اللازمان. ومن اللحظة الى الآزال والآباد. ومن الأشفاق والأغساق ، الى ظهيرات حارقات لاهبات، في ساعة مبكرة ليست من الليل ،وليست من النهار. إنها ساعة الفجاءة والدهشة والغياب. إنها ساعة رملية للحضور من ظلمة ونور وديجور. وشموس وأقمار.

وما يستحوذني في هذه الكتابة. أنه ليست شبيهي، ولم تكن نقيضي، وليست شريكي ولا سمي ، ولا مثيلي. وما فيها من عنف وعدوانية ، من قلق، وشك، من غضب راعف، وقسوة راعشة راجفة، وما بها من شهوات مجمجمات ضاريات، ومن رغبات محتدمات داويات ، وما بها من حب وحرية، ومن حزن وألم،ومجاهدة ومكابدة ، ومقابسة وشرار،كل ذلك يتحول بين أصابع كاتبها الى برد وسلام على الموتى والأحياء معا، إنها ليست كتابة الافضاء والافشاء، والافتضاح والانصلاح، وليست كتابة العزاء، انها نفي الكتابة بكتابة الانجراح ، وتوليد الاعتراك والهتك، والانتهاك. والذهاب بالذات الى مراودات سخية سخينة، والعودة بها الى ترجيع غير قابل للاسترجاع والارجاع، ثم إيقافها في اللجلجة والشجى. والتهدج ، وزلزلة أركانها في المعمورات والأكوان. وبركنتها ، وإهراقها وإسرافها ، عبر اختلاج الكلمات النيئات والتعابير الطازجات المرعات ، وعبر الاشعاع الجواني الذي يتخلل النسيج الحي للروح، وهي تتكاءب. وتتفارح وتتأسى وتتطارح. أو وهي التي ليست في الاغتراب والنفي، قدر ما هي في معانقة الوجود الشاعر، والذوبان في موسيقى الأفلاك، والتلاشي في فضاءات الرغائب التي تجيش. وتجيش الأحلام والكوابيس والجسد، لاقتبال خلخلة العناصر، والارتياب بالتأسيس والبنى. والتماس الكهربي المغنط بين الماء والنار.

وليس عودا على بدء الكتابة عن الشاعر أنسي الحاج ، فهو لا يجيئنا، إنه سرابي فراري . متبارق متراعد، متماطر. ونحن نذهب إليه، ولا نصل . وهو لا يبتغي مواصلتنا، إنه يرشد قطيعتنا وانقطاعنا ، وهجراننا للتابوات والطوطمات . وكل ما يحتبس الجسد ومعه الروح عن التوق الى التحرر والانعتاق. وعن التحقق، والارتغاب والتماتع، ولذة الانسحار بالوجود الأول ، بالطفولة خارج البراءة وداخلها بالحب ونقيضه . بالحرية وصراعاتها ، باليقظات والمنامات، وكل ما يتراءى أنه من شؤون الذات وشجونها ومن حيثيات العالم. من متونه وهوامشه، من الوعي واللاوعي. من المغيب والمحجوب، من المتروك والمهمل والمنسي. والخروج من القواعد على أية قواعد، ومن الهندسات اللامرئية، الى لاهندسات والى لا مرئيات. إن الاحتفاء بالحب. هو الجدة والتجديد، وعودة الروح من عدم وجودها الى وجودها العدمي.

ولا يتركنا الشاعر في حيرة اشتهائه لأي شيء، ولكل شيء، سوى أنه يصيب منا مقتل ردم فراغ اشتهاءاتنا. باشتهاءات أكثر فراغا ومرارة، وهو ينقض الرمل في صحاري حيواتنا ، حين يطمرها بمياه الكتابة الحاشدة بالخصوبة والارتواء دون ارتواء ، وبالطمي والغرين، ويستظهر ما ننساه ، كي يخطيء صواباتنا. ولا يصوب أخطاءنا، بل يمنحنا الزلفى والطوبى، ويمتدح وهو يمتحن ما تغافر منها، وأودى بنا الى خواء وهواء ملغوم.

أكثر مما نتظارف ونتصارف، يستطرفنا ، وصرفنا حتى لو كنا أعلاما ممنوعين من الصرف، إنه يذهب في استعرائنا الى حدود كسوتنا بلهيب الكلمات، ولفحها الدفيء، وهو لا يتقولنا ثلوج الحب، إنه يهمزها بالنار كي تشتعل ، حتى لو أتت على كل شيء، فما همه ، حسبه أن تداخل وتخارج فينا، حين الكتابة التي يسوقها أو تسوقه، يكتبها أو تكتبه ، تجيء على هيئته طقوسية، ممتدحة ، ممنوحة للنعمة مطوية، في أجواز السماوات، وفي حيز الملائكة والشياطين، ولا تعقل فيها، كمن يمسه طائف، أو يتخبطه الشيطان. أو تتخطفه الملائكة من مكان سحيق ، كمن يتذاهب في الجنون، يرصعه ، ولا يذهب فيه، يتاخمه، ويمارس

★ كاتب من سوريا.

التماس معه، ولا ينكأ الجراح لأنها منجرحة أصلا. ومنكوءة بسكاكين الضوء وأنوار الكلمات.

وحين لا تبحث عن الحقيقة في أروقة ودهاليز هذه الكتابة، في غاباتها وبحارها، وسراديبها وآبارها، فإن الحقيقة تطل عليك بأشواكها الشعرية الحريرية الناعمة، وهي تمسح وجهك كأنما بمناولاتها المباركة، أو كأنها تعمدك بماء مسراتها وأسرارها، وأنت لا تملك حيال ذلك سوى الرضا والقبول، لأنها لا تماري ولا توارب ما هي تنشده من أنسنة الانسان، حتى لو كان الواقع غير ذلك فإن الخير والشر صنوان متشابهان وغير متشابهين لديه . كما الصدق والكذب . كما الحب والكراهية، كما وكما. إن الأضداد التي لا تتصالح تحترب بشرف في نصوصه ، وهو الى شكه الايماني، يتوق الى ايمان جديد، لكنه يمد ويجزر في تغاويه وتعاليه. ويهذي حد الاعجاز في تبين المرامي الصعبة الكؤود التي يرودها ويرتادها . ويوغل في ظلماتها ، ويشع في أنوارها إنه يتقد ويتقد، محموما محتبلا بوجع شاف من كل الأدواء، ويمتلك شجاعة من يقوى على إزهاق روحه، وتحميلها فوق طاقتها من رفض ومداهمة واجتياح ، للمناطق الأكثر حرمة في آفاق النفس والخروج بالدرر واللآليء منها، والتجوهر والالتماع والشفافية، أقوى مما كان ، ويمسنا نحن فنتحول معه، نتصافى ونتعاكر، ونتحر، وننجرف، أو نتوانى ونقدم ، لكننا في كل الأحوال نتعالق ونتدافق، في معمعة اعترافه الاخلاقي، واستعرائه لما لم ينكشف من قبل، وهو لا يكتشف سوى المغيب المردوم بتعريضه لمناراته التي تفيض ضياء، نرى من خلاله كم نحن ملوثون فاسدون، مليئون بالشوائب ، عديمو الأهلية للحياة كما يجب . وكما يمكن أن تكون.

والشاعر صنو الحياة ، محرض عليها الى درجة الصحو والمحو والفناء، عرفاني في تجاذباتها وتنابذاتها العارمة بين الكينونة والوجود، محرض الى درجة القتل ، والى درجة الموت بعد الموت،ثم الصعود في القيامة ، انه سيزيف مع الصخرة أو بدونها. وبروميثيوس مع النار أو بدونها ، لكن شعلة الحياة ضلاله، وليست هدايته، أعوجاجه وليست استقامته فهو لا يسلم بشيء ، إنه يقلب الحياة على وجهها، ويخرج كل سياق وبداهة عن استوائه، وهو في خط الاستواء كمن لا يستوي، إنه في إسراء ومعراج الكتابة، يرادف بعضا، ويراجف بعضا، ولا يكن، ولا يستكين . يحتلب الخلق والابداع حتى نهاية النهايات. وهو يظل في بداية البدايات، يبتكر طرقا لا تفضي الى طرق. وسماوات لا حصر لهبوبها، وأرضين لا مثيل لوجودها وولوعها، وهو يسفر فيما يقول ، عن غموض لاهف خلاب ، ويشف عن مواض وتواريخ، وأسئلة واحتمالات أجوبة في أسئلة جديدة ولا يتعارف إلا ما لا يعرف، وكأنه يعرف أنه لا يعرف، فيبحث وينقب وينجم في تربة الجسد والروح، وفي عسف الوجود. عما يجعل الجدوى مجدية، والعبث عابثا بما لا يقاسي. والتهكم الأسود والأبيض من السذاجة والتفاهة، وعقم المجتمع واستحالة التغيير السريع. وكأنه يحتكم الى زمن مراوغ في التزامن مع ايقاعاتها التعبيرية. وبين الشعر والحكمة واللمع وجسدانية النصوص. يلعب اللعب اللغوي المتماجن المغتلم، ويشحذ شواظ أنفاسه لتدارك الكلمات واستدراكها قبل أن تتوجد وتتلاشى أو تضيع، يشترط فيها دوالها ووجوده ووجودها في تواقت مرموق.

ونحن لم نعد نقرأ أنسي الحاج فقط، بل نصبو الى كلماته، ونتوق الى صباباته ولا ندري كيف نتلاقح مع كتاباته ، وهي ليست لنا، ولا شبيهتنا ولا نقيضتنا. إنها مكنونة بظلمة أنوارها. وإشعاعات ذاتيتها. وهي منغرسة الجذور في تربة الفضاء. وأجواز السماء، لا تكف عن التحليق والتحويم. ولا تقع على مبتغاها إلا في الانسان الذي يجافيها، لأنها تقشر جلد روحه، وتتغارق فيها. وتتقذف في فضاءات صدره وتدوي، وتنبثق من حنجرته، فيبتغيها دما، لا يقوى على ابتلاعه ولا على لفظه ، ويقع الاشكال بين الشردقة والغصة، وانقطاع الأنفاس والحيض من الأنوف. ويحدث تلافي ذلك الابتعاد عنه، لأن الشاعر الذي يستفز الدم. يحرض على حياة الرغبات الطليقات في حرية عارمة، أو يحرض على خيار الموت، وكلاهما مستحيل الكائن سوى أنه يستطيع الحلم بالأولية. ويروبص في الخيار الثاني، وتلك معادلة لا يقوى عليها إلا من يحاول التأله. حتى في أغوار معاناته وآلامه.

سأل الروائي الحكيم مكسيم غوركي. الكاتب الوجودي الروسي برديائيف. لماذا يظل حزينا؟ وكان يلقاه في نزهاته على نهر النيفا، فآثر بردياثيف أن يجيبه بأنه يتألم لكونه إنسانا. ويريد أن يكون إلها، حينها كف عن مساءلته، والشاعر أنسي الحاج كأنه في الورطة عينها، فهو يقلب كل شيء ، أمامه على عقب ، فهو مع الانغماس في الشك ، ومع الخطيئة، وهو يؤمن على طريقته ، ودون أمل بالخلاص . وهو يمارس الرحيل. ومواجهته بفقدان العدالة وبالجبرية الانسانية، ومطلق الموت، وفقدان الحرية. وتحول الحب عن طاقته الخلاقة الى علاقات السوق والاستهلاك، ولا يقتصر على ذلك بل كأنه يريد أن يكون إشراقيا، ويتجلى من خلال الخليقة، ويسترجع تراث الأديان ولا يتوافق الا بتخليق حكمتها وأخلاقها من جديد، إن عين النسر التي ينظر بها الى ذاته والكائن والكون ، هي التي تمنحه هذه البانورامية التي يتوسدها ويتجاسد معها ويتصل بالأرواح الضالة كي يمتحن صلابة روحه وجسده للمثول في حومة الحب. والتدافع في كرياته الحمراء والبيضاء الى الأقاصي واختبارات الجنوح والجنون.

ولا يستطيع محمول هذه الكتابة مهما بلغ من الضراوة والتوتر ، أن يسوق التعبير الذي يرغبه الشاعر الى حتفه، ولو كانت الايحاءات والدلالات ناقرة شاسعة الأمداء والضياءات ، فمانزال نستشعر عطور صمت قوية تفوح من أغوار سحيقة ، ولا تملك الدفع للحاق بركب الكلمات، فتتحول الى لا مرئيها . والى لاصوتها ، والى بياضها الخفي، وهنا يتخارج الشاعر على نفسه فيكسر التعبير، في المسافات يتناصفه ويترابعه، ويتثالثه. كذلك، يشتقه من الجامد والمشتق معا ثم يكسر المعاني، ويستولدها ما يرغب استيلادها وما لا ترغبه، إنه في فتنة

التفكيك. والنهب والاستلاب، وكأنه عداء مسافات طويلة. يسابق ظلاله. التي تلتحفه . أو كأنه وحده ضد روما، وهو الشعور الطاغي الغلاب، الذي يستبد فيه، حين يباده الكتابة، ويدفع رعبها الى خارج حلباته المليئة بالضحايا والشهداء الذين ربما ذهبت تضحياتهم سدى. ودماؤهم هباء منثورا.

وهكذا كنت أتقدم في قراءة نصوص «خواتم٢» وكأنني أتقدم في حقل ألغام الكلمات، وهي تنفجر بي، ولا توديني الى التهلكة ، كما كنت في طقوس الصلب عبرها مكللا بتاج من الشوك ، مجروح الجسد، يقترعون على ثوبي، ومع ذلك لم أتقاصر، ولم أتوقف، بل تابعت التناول وتسلم الأسرار، والبدء دون بداية، والانتهاء دون نهاية، وكأني كنت أمارس الدوران حول نفسي، أو أمارس الرقص حول النار التي يشعلها الشاعر في أحطاب العالم الرطبة وفي مفاصله الرخوة، وأخلاقياته وقيمه الزائفة.

وأنا مثله مثلي، وهو لا مثيل له ، كنت أتحرك فيه على إيقاع قلبه الذي يبدده في مرمى الكلمات ،وهو يصوب فيها على المعاني فيدركها وتدركه ، ويحتكان معا في شرارات نارية تشعل حقول الجسد والروح،وكأنه في موج متلاطم كالجبال لا تعتريه صرخة إلا ويعقبها بنأمة، ولا يأخذ بناصية تعبير، دون أن يصوب خطاه الى الجحيم ، ويقول الجحيم ويقصد جنة من نار. من حب وعشق ووجد وجوى وتدله واصطلاء واصطلام وأوار، يتواجه فيها مع اعتراكات العقل والعاطفة، ويتهاذى بالحب، وكأنه تعويذته الدائمة الحامية، وبالحرية أيقونته التي تفتن سيرورة التاريخ والعالم وينحاز للضعفاء والمساكين ويتقاوى فيهم فلا يضعف ولا يتمسكن ، ويتمكن من منعرجات نصوصه، ومن جيولوجيا أعماقها، وربما انسحب فيها الى جواءات عارية، يمتدح فيها المروق والزندقة ، كما يمتدح نقيضها إنسانية الانسان وألوهيته، والايمان، وكأنه يتداخل في فلسفة الزن.

والطقوسية التي يغدقها في نصوصه، طقوسية إنسانية ، حاشدة بأعراس الحب والحرية، حيث يحتفي أكثر ما يحتفى بممالك الحلم والرغبة، وهو يهدر كل كابوسية ورعب، بتفكيك أوآلياتهما ، ولا يتوانى أحيانا عن تقريع الذات لعجزها عن المثول والتواجد، خارج فساد العالم، وخارج تفسخه، وكجيفة ، لكنه التقريع الذي يفضي الى الانابة، وتصعيد التوتر والنبرات واقتطاف ثمار الحكمة، والعودة من موات ميت الى موات حي، أي الارتقاء والصعود في سلالم الضوء، ولو كان الضوء شحيحا ديجوريا متناثرا دون جدوى إن التعبير اللغوي الجمالي الذي يطرد في نكش و«ركش» وبعثرة أي موضوع يقاربه ويقابسه ، يتخارج عن تقاليد النثر، الى تقاليد الشعر، ويتواءم مع الحرارة والدفء الذي يعتريه ،ومع سبل المكابدات والمجاهدات التي تلجئه الى حراثة الروح وزراعتها . واستنباتها وتحسين نسلها، وتخصيب حصادها، وكأن قمح كلماته يبقى طازجا مهما مر الزمن عليه، وكأن لا وجود لحصى وزؤان فيه، وكأن التصافي والتصابي، والاشتهاء، لا يكون الا في غيب ولا يترأرأ إلا في متاهات العدم . لأن إفراغ الرغبة، ازدياد كبت وخواء وامتلاءها، احتقان كبت وفراغ، وما بينهما الحيرة العظيمة والشك القاتل، في الذاكرة والنسيان. وفي الوجود والعدم، وفي الجسد والروح، وفي الحياة ، وحليفها الأقوى الموت، لأننا نعيش ميتاتنا، شئنا أم أبينا.

والاحتفاء بالحياة عبر متاهات هذه النصوص ، وعبر تعاريجها وتحاريبها، وطبقاتها المتراكمة المتراكبة. ليس ابتذالا للموت، ولا تغافلا عنه، بل احتفاء بضفة أخرى لا مرئية للحياة، ربما تبدأ الحياة بها من جديد، وكأن لا اقتناع بالحياة ولا اقتناع بالموت، وحق الرفض وحرية الرفض. وملكوت اختبار الكائن في لذع الجنة. وحراقة الجحيم، واحتمال المطهر كحال سديمية متحولة ، كل ذلك من أسباب اللهفة والتماجن والانخلاع الولادي في النصوص ، وكل ذلك من عدم يقين استتباب أمن الكلمات على مسافات الجسد، وتدويناته الكتلية الرغبوية الدائرية ، بل كأن ذلك الامتحان العسير، نذير بتناول الكأس ، لا بانصرافه عنها، ونذير بلماذا شبقتيني، لا غير سوى حائط مسدود هذا الهواء، وكأن ضاق عن وجده بالكلمات رحب الفضاء، وما عادت منازلها سوى في القلب ينبضها ، ويخفقها، ويؤرجحها ، ويسفح دمها في تلافيف التعبير، وفي صلصلته، ودويه وانقطاع أنفاسه ، وحمحمته الدائمة.

مسكون أنسي، بأنسي آخر، ومتشاكل ملتبس بجني الالهام، وكأن شياطينه يوحي بعضها الى بعض زخرف القول ،وهو الذي يكره الزخارف عازفا عنها في شعره ونثره. لا يتوانى عن انتقائيتها ، وعن التعامل مع انتقائها وسلبها، أكثر من سياقها الايجابي ، وكأنه يحطم قيودا لا مرئية وقيما وضياءات زائفات وكأنه يتغالب مع ضبع الأرق. كي يحك البياض في كلماته ويحبر فيها ويغتبط ويراودها في ديمومتها ، كي تزداد نصاعة وألقا، وكي يتأود عدم رضاه بدل التسارع وهو في ذلك حارس بوابات التعبير، لا يستضيف في ملكوته الجمالي سوى من يحوز المرتبة الأولى في الايحاء والدلالة والالماح الى المعنى الذي يريد. والفكرة التي يتطارح، والرؤيا التي يرغب والشعور الذي يتذابح ، والشيء ونقيضه بحسبان ودون حسبان، حسب جران الوعي واللاوعي، ومهاد الحلم المغتلم، والكابوس الرجيم.

ولاشك أن الشاعر يمس الكتابة بدنس خفيف أو كثيف ، حسب طاقة الروح على الاحتمال، بل إنه يسممها ، ويغويها بتفاحه الذي يحلو ويتكامل في الخطايا، ويواسيها على ما حل بها من تطريب وتغريب، إنه يقرع أجراسها دفعة واحدة، ويرى من خلال وفودها، غيمومتها وانطماسها فيعمد الى محو ما لا يمحى، والى تثبيت ما لا يثبت بل إنه يتناقل ويتوارد، ويتشارد فيها ، وكأنه داشر في مضامير جياد هابة مندلعة، لهيبة الأعراف، متصاهلة ، لا يحفل بأشواطها ومضاميرها ، قدر ما يحفل بحمحمتها ولهاثها ، وشجوها وعرقها الذي يتشاوف في جسدانية نصوصه، وفي آبارها السماوية العاوية بالأصداء وصريف البكرات والأسنان.

وهي كتابة لإعراب ما لا محل له من الإعراب، وإقامة التبادلية لا التعادلية مع ما كان معربا من قبل ـ وتسفيه القواعد

الملـزمـة بعكسهـا ، والقيـم المعتكفـة على وثنيتهـا وصنميتهـا وتجديـد البيعـة للمتحـرك والسـاكن، وتـأسيـس التـأسيـس وتهميـش التهميـش، والتغـول والتغـور في عـراءات الحيـاة، وبـذاءاتها المتفاويـة ، والتماس فتنتها وعـذوبتهـا، قبل حلـول اللذائذ والآلام ، وإلا كيـف نثمل في هذا الأهرام الكتـابي الذي لا يقـودنا الى حتفنـا كما يجب، بـل يقودنـا الى شفـا جرف هـار، ويتركنـا يتامـى عـالم كـان قد غـادرنـا. قبيـل أن يستوطننـا ونستوطنـه ، وترك لنا شهواتـه دماريات لأنوثـات مغمدات في الذهب الخرافي العتيق، وفي الفضة الأسيانة الذابلة الكسول.

إلا أننـا ونحـن نخـوض عبر هـــذه الأجـرام، والأراضين المحـروقـــات، وفي هـذا العماء المريب، لا نشهـــد وجعنـا، ولا نستشهد فيه، بل يشهدنا، ويضاهي صنمنا الضرير.

وأنسي الحاج في نصوصه ، ليس نبيا ، ولا عـرافا ولا كاهنا، وهو لا يكـرز بالغيـب، ليس رائيا، إنـه يقرع أجـراس اللحظات القادمة كـي يطيل رنينها، ويقدمهـا في ديمومة مشحونـة بروح خلاقة على الاستمرار ، وخلق الجواءات التي تعطر الحب بعطور الموت السرية الفاغمة الرذاذيـة العتيدة التي تسري عبر أجسادنا بخفاء وغموض ونستشعر دبيبها ، لكننـا لا نستطيع تحديدها ، والقبض عليـه، ولا فك ألغـازه وطلاسمـه ، ولا قراءة تعـاويذه ورقاه، وكـأن كهوفنا الداخليـة البدائية تترع وتفيض ممـا فيها عبر الابحـار في محيطات نصـوصه المصطخبـة ، المصطرخـة، الضاجـة التي تحوم في فضاءاتها ،أسراب نوارس بيضـاء تحلق وتحوم تنفض، تعلو وتغيب.

إنها الكلمات نوارس تتخطف أسماك المعاني من تحت صفحة الماء، وتعلو مـرئية ثم غير مرئيـة. مخلفة آثار أشكالها وحـركاتها وأصواتها المتشـابكة، راسمة لوحـة مشهدية مليئة بـالتخطيطات المتشابكـة المتعضية ، لكـن المعلنة التـي تتخافـق فيها الايقـاعات الصـوتية. وتتـزاحـر رسوم الكلمات عـلامـاتها ومرمـوزاتها ، ملاءاتها وفراغاتها، أضواؤها وأنوارها، وكل عتمة تكتنف البزوغ الديجوري، وتحاول محاصرته واختناقه ووأده حيا ، لكن الحركة، والتزوبـع أقوى بما لا يقـاس، من تـراجف فلـول الظلام، وكـأن الشاعر يرمي بسهمه مغمض العينين ، مشحوذ البصيرة، فيصيب تهديفه، ولا يكسر القوس ، ولا يندم على ذلك. لكنه الرامي المحمول على غريزة ملكية، في الحكم على ما يقول، وليس الرامي الأعمى كما يقول الشاعر صلاح ستيتيه.

ونحن لا ننتظـر شفاعة هـذه النصوص، طالما هـي في مهب النكران والتمـرد على الوجـود بما هو مـوجود إنها تسعـى من محطاتها الفضائية الى توسيعـه والعربدة في رحاب الكون، وبما أن الكـائن كـون صغير ، فهـي تنطلـق منـه كنـواة، وتتسـع، مـداراتها، فتشع دوائر. وتطلـق تموجـات وتلتبس بهوائيـات غفيرة ولا تقف عند حد سوى أنها دائما تلتقـي حطامها ونفيها ، ورمادهـا، وتنبعث من جـديد. بطاقات أقـوى مما كانـت عليها سابقـا، ويمكن القـول وهذا احتمال أقـوى مما ستكـون لاحقا. لأننا نجهـل المعلوم فيهـا ، ونعرف المجهـول، وندرك سلطتهـا وسطـوتها التـي تتداركنـا في اليقظـات والمنـامات، في التـذكـر والنسيان. وفي الأفـراح والأحزان. وكيفما كنـا، أحياء قليـلا أو كثيرا، وموتى فقط وغير ذلك. هي ذلك الدابق الذي لا يتخلى عنا، حتـى لو حـاولنـا التخلي عنه ، وكـأنه يشملنـا بـرعايتـه دائما ويهملنا أحيانا ودائما أيضا.

وليس سوى ذلـك الحب الذي لا تقوم له قائمة سـوى قيامته، ولا تنام فيـه نائمة سوى في منـامته، حتى أن التفارق والتـواحد لا وزن لهما سوى في كفـة الكتابـة الأنثى، وفي تـأجيج الـذكورة عبر الأحقـاب والعصور. والشـاعـر عاشـق بمجـاميع عشـاق والمرأة عاشقـة بتفرد واستثنـاء وهي ليسـت جمعا ولا مفـردا إنها المثنى البدائي البدئي في الحيـاة واللغة ، وهي أرضية الاشتقـاق المشتركة عبر الأحيـــاء وحين ارتجلـت العشـــق، حـــولـــت الـرجـــال الى رجـالات،وجعلتهـــم مـؤنثـــا ســالما منصـــوبين أو منتصبين، في انكسارهم بالكسرة عوضا عن الفتحة، لأنهم استحالوا كذلك . ومن يستطيع استيهام العشق، وجعله أيقونة الكتابة والحرية، وتحويله الى سونـاتات، وموسيقـى غرفة ، وسريـر شرقي رافل بـالسحر. وسيمفونيات عظمة إنسانية، كما فعل الشاعر أنسي الحاج في شعره ونثره، وخواتمه الثانية على غير استواء.

«كذا أنا يا دنيا إذا شئت فاغـربي.. ويا نفس زيدي في حرائقها قدمـا» .. ومع تحوير بيت الشعـر للمتنبي. يكون الشاعـر في المقام الصعب مـن مراودات عرام الكتـابة، في القـرار والجواب، والعرب الموسيقية التـي توازن وتـوازي الجمل الكتابـة ، وحالما وحـالكا. وسـائرا على الماء، ونـاقلا الجبـال، وجـاعلهـا تسير سير الغمام في أوردة وشرايين نصوصـه، وكيف يذهـب جهاز تخطيـط القلب الى عـدم استيعـائهـا واستيعـابها ، هـي التـي تمور مـوران الأرض والجسـد والبحـر، والسماء ، وهـي التي تنفـرد بنفسهـا تتـزيـا وتتماهى عبر مراياها المتداخلة في مرايا. ونظامها الشغف ، والرواء، والارتواء الظامىء مما لا يرتوي منه رغم مناهلها العذبة، وشفاهها العندمية الأرجوانيـة ، وثناياها اللؤلؤية . واقتصـادها في المقاربات الواقعية ، وتغولها في المقابسات الحلمية.

وشيئا فشيئا ينهمـر الليل ،ليل الكتابـة الفضي كمهوار من أتربـة وحصى وصخور وأعشـاب وأشجار ، وأجسـاد تتناوم حبا، وتفيـض وجدا وجـوى، وهي تتلاغـى ببوحهـا واعترافها وصلواتها العـاشقة، بينما تتداخل الكلمات في غسـق الآلهة كي تتعالى عـن الهجنة والادعـاءات. وكي تحصـب الوجـود الخلي، بأرومـات وسلالات عـرضة للانقـراض والخروج من تـاريخ العالم، ومن أسـاطيره الحانيات الرؤومات، ومـا على الشاعر في رغائبه المرمريـة، وأحلامه الرخامية، سوى إسنـاد هذا الوجو، الذي يتهافـت ويتداعى بالكثير مـن فيض الشعور، ومن الوء الخلاق للكينونة واللغة على حد سواء.

● «خواتم ٢» نصوص ١٩٩٧.

● الشاعر أنسي الحاج.

● دار [illegible] للطباعة والنشر.

● ٢١٣ صفحة قطع وسط وغلاف ملون.

* * *

قصائد مجهولة

للشاعر الانجليزي أودن

نتاجات مبكرة بخط يده عثر عليها بين تذكارات الحرب الأهلية الأسبانية

عبدالله صخي *

عثر باحث بريطاني مصادفة على مسودات قصائد مجهولة للشاعر الانجليزي دبليو . اج . اودن ضمها دفتر ملاحظات وضع في صندوق شحن بين مجموعة من التذكارات عن الحرب الاهلية الأسبانية.

وكان آدم سيسمان يفتش عن مصادر تفضي الى معلومات تعينه في كتابة بحث عن سيرة توما س ونترنهام، التلميذ البريطاني المناهض لسياسة الجنرال فرانكو، عندما وقعت عيناه على دفتر ملاحظات مصفر كتبت عليه عبارة «المجموعة الشعرية الثالثة» من تأليف دبليو . اج . أودن.

وكتبت صحيفة «صنداي تايمز » في عددها الصادر يوم الأحد السابع عشر من نوفمبر الماضي ان سيسمان هجر مشروعه الأصلي في البحث عن سيرة حياة ونترنهام منذ تلك اللحظة وانصرف الى متابعة تقصي أسرار دفتر ملاحظات أودن الذي يعتبر من أهم الاكتشافات الأدبية المثيرة في العقد الحالي انطلاقا من أهمية أودن في الشعر الانجليزي في القرن العشرين.

ويضم الدفتر أكثر من عشرين قصيدة كتبت بخط يد الشاعر، وهي تغطي فترة مجهولة من نتاجه الشعري الذي يشهد حاليا رواجا كبيرا مرة أخرى. كما انها تعطي فكرة عن أصل القصائد المبكرة التي حاول أودن تمزيقها ومن ثم اهدتها أمه الى مكتبة بودليان في اكسفورد . ولربما هي جزء اقتطعه أودن من تلك القصائد التي نجت من غضب الشاعر.

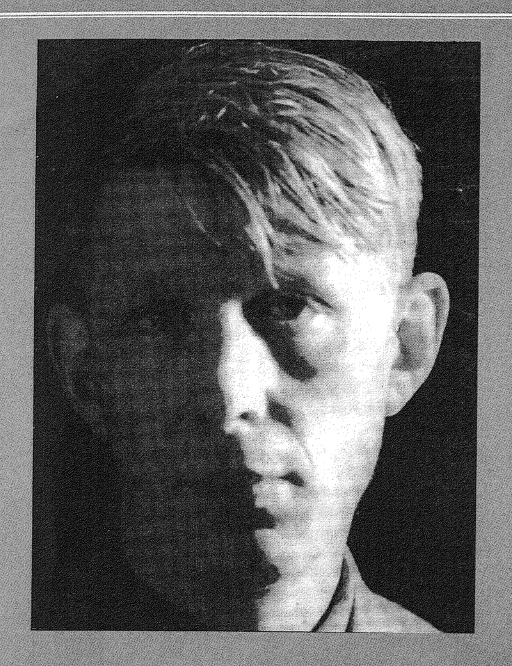
والقصائد المخطوطة ، التي يشكل بعضها المسودات الأولى لقصائد نشرت فيما بعد، وبعضها الآخر حديث تماما كتبت كلها في عام ١٩٢٣ عندما كان اودن في مدرسة خاصة في السادسة عشرة من العمر.

وبقدر ما يعطي الاكتشاف حلولا لبعض الألغاز في حياة أودن الأدبية، انما يضيف الغازا أخرى. وتتساءل الصحيفة اذا كانت هذه المجموعة الشعرية الثالثة فأين المجموعتان الأولى والثانية؟ وهل هناك مجموعة رابعة؟ وكيف انتهت القصائد في صندوق شحن يعود لتوماس ونترنهام.

واذ تشير الصحيفة الى زواج أودن من امرأة كي يمكنها من الحصول على جواز سفر بريطاني للهرب من الاضطهاد النازي، تعتقد بأن لقاءه بالثوري ونترنهام تم في اسبانيا عام ١٩٣٧ عندما تطوع اودن للعمل سائق سيارة اسعاف الى جانب الجمهوريين الأسبان.

كان ونترنهام يساريا ثوريا تعرض للسجن بتهمة التحريض قبل الاضراب العام في انجلترا عام ١٩٢٦ الذي ساهم في تأسيس الحزب الشيوعي البريطاني. وقد نجا

★ كاتب من العراق.



ونترنهام من جروح خطيرة أصيب بها عندما كان قائدا للكتيبة البريطانية التي انضمت الى الفيلق الدولي الذي قاتل الى جانب الجمهوريين الأسبان ضد الجنرال فرانكو. وعند عودته من هناك قام ونترنهام بتدريب مجموعات على حرب العصابات في انجلترا. لكنها ترجح لقاءهما في المدرسة الخاصة التي تلقى فيها أودن تعليمه. في تلك الفترة كان ونترنهام يعمل صحفيا في صحيفة «ديلي ووكر» وربما أعطاه أودن مجموعة قصائده لسماع وجهة نظره فيها.

ومهما يكن فإن العثور على تلك القصائد استقبل بترحيب من قبل الباحثين المختصين. اذ قال ريتشارد ديغنبورت، الذي نشر آخر ببليوغرافيا عن حياة اودن، انه «اكتشاف هام بالنسبة للتوثيق الأدبي فهو يعطينا فرصة لمعرفة تطور أفكاره. لقد كان تلميذا واثقا من نفسه ثقة استثنائية».

وتقول الدكتور كاثرين بوكنيل انها حالما شاهدت القصائد أيقنت انها بخط اودن. وترى انها «اكتشاف مهم حقا اذ تناولنا صورة عنه في سنوات دراسته الأولى. انه ينتقل من قصائد الطفولة عن أرض الجن التي كان يكتبها لوالدته الى قصائد تتمتع بنوع من الحكمة».

* * *

الاشـراف الفني :

بـــدر النعمــــــاني

فنان تشكيلي ومصور من سلطنة عُمان

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS
PUBLISCATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117.
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب: ٣٠٠٢ الـرمـز البريـدي ١١٢ سلطنـة عمان

الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشـارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ من أعمال الفنان محمد القصاب ـ دولة الامارات العربية المتحدة

الغلاف الأخير : عدسة : عبدالمنعم الحسني ـ سلطنة عمان ◄



نزوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية